وزارة المعـــارف العموميـــة

الزخرفة التاريخية

للمدارس الصناعية

تأليف

واسيلى حبيب أميرهم
مفتش بوزارة المعارف

محمد توفيق جاد
مفتش بوزارة المعارف

رمضان حسين أحمد
ناظر مدرسة الصناعات الأولية بالعباسية

مطبعة الاعتماد بشارع حسن الأكبر لصاحبها محمد زقزوق .

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير الكتاب

ليس الغرض من هذا السفر أن يكون مرجعاً تاريخياً تسرد فيه أخبار الأمم وحروبها وحوادثها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ومؤثراتها ونتائجها التى كونت الشعوب لعلاقة موضوع هذا الكتاب بالتاريخ العام .. كلا . بل الغرض منه أن يكون مرجعا صادقا فى المشهور من الزخارف التاريخية الموثوق بصحة مصدره وانتمائه إلى العهد الذى ينتسب اليه والأمة التى ازدهر فيها . هذا وقد تصدى مع ذلك إلى البحث فى المؤثرات البارزة التى كونت المدارس الفنية المختلفة وتصوير طرزها كما تزعم تصويراً صادقا موجزاً .

كما أنه تناول بنوع خاص شرح بعض نواحى المدنية المصرية وذلك لفضلها على الأمم والشعوب الغابرة والحاضرة والشعوب التى كانت تتحسس طريق المدنية وتأثيرها فى الحضارات المقبلة كما أنها مدنية الوطن العزيز الذى نعيش فيه .

ومما لاشك فيه أن المدنية المصرية من أعظم وأنبل المدنيات الانسانية شأنا وأكثرها أهمية لارتباطها بحلقات التطور الانسانى وتقدمه فى ميـــدان المعرفة ونور العلم .

وحياة المدارس الفنية على وجه عام تشبه حياة الانسان ونشأته إذ الفن صورة من صور النفوس ومرآة صادقة للأمم والشعوب تعكس شعورها وعقائدها وتطوراتها ، فالفنان إنما يحس ويستوحى شاعريته وخياله من بيئته ومشاعره ثم يستخرج من كل ذلك صورة قد استحالت اليها نفسه ويكون مقدار عظمتها أو قبحها

راجعا إلى قدرته فى التعبير أولا وإلى مقدار قربها من البيئة التى يعيش فيها ثانيا .

قد تنشأ الفكرة التى تكون المدرسة الفنية فى خيال الفنى وتمر بخاطره مرور البرق ثم تعاوده ذكرياتها العذبة مرارا فتنمو الفينة بعد الفينة إلى أن تولد فى حيز الوجود غضة الآهاب واهنة ثم تشتد وتقوى فى عنفوان شبابها شدة لا تخلو من غلظة وصرامة ويفيض شبابها حمية تعوزها الحكمة وحماساً يبشر بمستقبل زاهر غير أنه خال من حنكة التجارب الطويلة الماضية . ثم تبلغ الطرز بعد ذلك حداً من الكمال لا تستطيع أن تتعداه . ولم يعلم قادة الرأى فى هذه المدارس الفنية مدى ذلك الكمال ولا حدوده . ثم يعقب ذلك طور الشيخوخة فيؤذن عليها مؤذن الفناء بينما يهيء للمدرسة الوليدة مكانها فى الوجود ، فكأن لهذه المدارس الفنية وطرزها المتعاقبة نظاما أشبه بنظام سير الأجرام فى أفلاكها . وإن آثار الشعوب التى طفت على وجه الحياة ثم طمرت فى جوف الزمان تقوم لدينا اليوم شاهداً بعزتهم وعظمتهم وتفسر لنا سر تلك الموجات الفنية التى طغت على العصور المتعاقبة فكونت لكل أسلوب طرازه الخاص رغم اشتقاقه من سابقه أو تأثره به .

وإذن فليس الفن الحديث وليد مدنية القرن العشرين

فما أكثر الوشائج التى تصله بالأجداد الذين تفيئوا ظلال العصور الألفية السعيدة وعبدوا الأحجار وقدسوا الوهم والخيال — ظل هذا الأثر العريق مستمراً خلال نواحى المدنيات الإنسانية القديمة يشتد تارة ويضعف أخرى حتى ظهرت آثاره اليوم واضحة جلية — وفى الفن الحديث كذلك أثر هذه البيئة المادية الحاضرة وآثار الآلات التى اندفعت حاجاتنا اليها بتطور العلم ، فامتزج كثير من الماضى بكثير من الحاضر وأنتجا مزيجاً متنافراً يكافح الفن الحديث للتخلص منه .

هذا وقد طابق موضوع الكتاب منهاج وزارة المعارف فى مادة (الزخرفة التاريخية) ولا يفوتنا فى هذا المقام تقديم وافر الشكر لحضرة محمد افندى العيسوى الموظف بالوزارة لتكرمه بمراجعة لغة الكتاب .

ولما كان هذا السفر هو الأول فى موضوعه فى اللغة العربية فقد كانت الصعوبة عظيمة لحاجتنا إلى اصطلاحات عربية تفسر الأجزاء المعمارية . أو الزخرفية المختلفة وربما وجد فيه قصور ، وهل كانت المعرفة الانسانية إذا قيست بالواقع الطبيعى إلا كفلينة طافية على وجه بحر ما تبلغ له من قرار ؟

المؤلفون

الزخرفة الاولى او الزخرفة الوحشية

مصادر التاريخ

ليس من السهل تحديد الزمن الذى نشأ الفن الأول فيه أو استكشاف البقعة التى نشأ فيها لأن الآثار التى تمت إلى العصور الحجرية المتقدمة تدل على مقدرة فنية لا يستهان بها . فهنالك سكاكين من الزلط المشطوف شكلت بأشكال الحيوان الذى مازال معظمه حياً يتوالد وأصبح بعضه خبر كان

وتدل تلك الآثار على ضخامة حجم هذه الحيوانات البائدة وتشهد كلها على خبرة طويلة العهد ومهارة متعددة النواحي . بل وتنبيء عن تجربة طويلة ماضية

ويقول الباحثون فى الأجناس البشرية إن للفن المبتدىء علاقة وثيقة بالخرافات الإنسانية الأولى وإن حال الناس فى العصور الألفية السعيدة يشابه البادئين فى المدنيات بين خرائب أفريقيا ومجاهل استراليا وقد تأثر هؤلاء جميعاً بالقوى الطبيعية المحيطة بهم فأخذتهم رهبتها العظيمة

ومن ثم تكونت أساطيرهم الدينية وفى غضون تلك العصور السحيقة نزلت الانسانية على حكم المشاعر والوجدان ، واستحالت حياة الانسان حياة شعرية خيالية . فلن تقع على أثر من آثار الحياة العاقلة التى تسكن لحكم المنطق أو تجارى العواطف المهذبة بينهم فما استطاع الإنسان فى ذلك الوقت أن يميز بين حقيقة واقعة وخيال شعرى شاء عقله المبتدىء أن يتصوره فاعتقد بتعدد الآلهة وعبد الأحجار والأصنام والحيوان والنبات وقدس وهمه وخرافاته وأمات عقله وتمشى مع خزعبلاته فنقش عيناً على قاربه كى يسير المركب على هداها فى الطريق السوى وعصفورا على زمك السفينة كى يهبها جناحية السريعى الطيران أو يصور

وجها آدمياً بأنياب مفترسة مفلوجة يشع وجهه شجاعة ووحشية كى يكون طلسما يحمله حامل السلاح إبان الحروب ليصد ببركته غارات الأعداء وكان اللسان الممدود رمزاً للتحمس للقتال ، والأنياب البارزة للرغبة فى الافتراس ، والعيون المتسعة لحدة النظر وكلها تكوّن هيكلا سحرياً وطلسما مقدساً وأبلغ ما يلفت النظر فى هذا التمثيل الصناعى قوته الزخرفية العجيبة وتنسيقه الاصطلاحى الذى يبعده عن الطبيعة حيناً ويدنيه منها حيناً آخر

ولكل عائلة أو قبيلة فى ألسكا مثلا حيوانها أو طلسمها المقدس وكثيراً ما يخال لهم أنه النذير والبشير والمنبىء بالغيب ولهذا الحيوان أو الطلسم صور عديدة صوربها فى مناسبات مختلفة وأوضاع عديدة . وعلى هذا فالأرجح أن الزخرفة البادئة إنما نمت من تمثيل هذه الطلاسم والمعبودات لاستعمالها لأغراض سحرية أوروحية وقد أدى بهم الاغراق فى هـذه الأعمال إلى إيقاظ الغرائز الفنية الفطرية وميل الانسان لتجميل محيطاته . ثم أدى به التمرين إلى تهذيب عمله تهذيباً مستمراً فاشتق من الطبيعة مسخا بأشكال عديدة قد فقدت صلتها بالأصل حتى أصبحت رمزاً زخرفياً جميلا ملونا بألوان بديعة قوية أخاذة

وتنقسم الزخرفة قبل التاريخ حسب درجات التطور التى مرت بها إلى عصرين عظيمين :

(١) العصر الحجرى

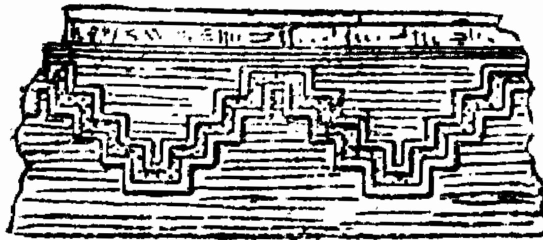
(٢) العصر المعدنى

والأرجح أن العصر الحجرى القديم قد بدأ فى نهاية الفترة الأخيرة من العصر الجيولوجى الثالث . وفى إبان تلك المدة استعمل الحجر على أنه المادة الوحيدة لصنع الضروريات والكماليات

وفى غضون العصر الحجرى الحديث صقلت تلك الأدوات ونمقت تنميقاً فنياً عجيباً كأشكال ١ و ٢ و ٣



شكل ١





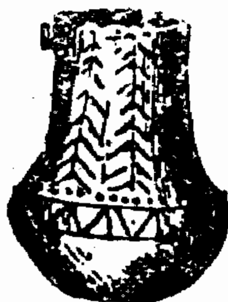
شكل ٣ شكل ٢

فأولها يمثل بلطة حجرية وثانيها سكين حجرى أيضا وثالثها زخرفة من بناء فى برنكسيلو

وأما الأوانى الصلصالية فقد صنعت من الطين فى هـذا العصر كذلك وزركشت بزخرفة بسيطة متنوعة الأشكال كما هو مبين فى الرسـومات رقم ٤ و٥ و٦ و٧







شكل ٤ شكل ٥ شكل ٦

وأوى الانسان فى هذا العصر إلى سكنى البحيرات فأقام مسكنه على أعمدة تتجه نحو البحيرة ودفن موتاه فى الكهوف أو فى أكوام من القش وعرف العربات ذات العجلة الواحدة واستنبط المبانى الصخرية أيضا



شكل ٧

ثم خطا الانسان فى مدارج المدنية وتقدم فى مضمارها حتى اكتشف المعادن وانتفع بها فوفق أولا إلى استخدام البرنز ثم الحديد فنسب كل عصر إلى نوع المعدن المستعمل فيه فتسمى صدر أيام البرنز بعصر البرنز الأول ثم عصر البرنز الثانى وكذا العصر الحديدى الأول ثم العصر الحديدى الثانى .

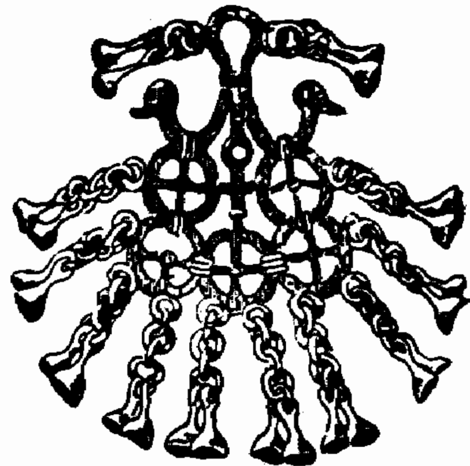
ويقال أن استخدام البرنز أتى من الغرب وربما انحدر من أوروبا حوالى سنة ١٥٠٠ ق . م وانتشر فى وسطها وشمالها وكان الحديد معروفا حوالى القرن العاشر قبل الميلاد فى الممالك التى تقع حول البحر الأبيض المتوسط ، والثابت أن المعادن كانت معروفة لدى الأشوريين فى القرن التاسع قبل الميلاد ومن المحتمل أن يكون استعمالها قد انتقل إلى أوروبا عن طريق آشور فتغيرت بدخولها ، وبشيوع استعمال الحديد فى أوروبا أشكال الدروع والعدد والآلات الحربية المختلفة ، واستخدم الحديد أيضا فى عمل الأوانى المنزلية المختلفة مع بساطتها وقلة عددها بينما استخدم البرنز للأشكال الفنية وذلك لجماله وسهولة تشكيله .

فالأشكال رقم ٨ يمثل قلادة ورقم ٩ طبقا و١٠ درعا و١١ قطعة من منطقة محفورة الزخرفة و١٢ و١٣ أسلحة برنزية و١٤ درعا مستديراً .

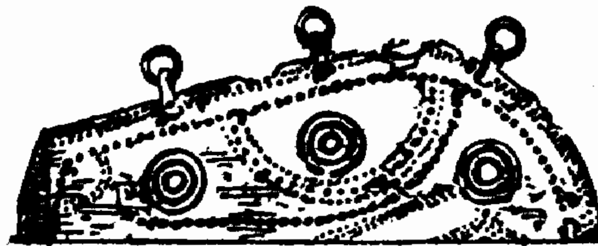
وليس العصران الحجرى والمعدنى مقصورين على الانسان المتقدم الذى عاش



شكل ٩



شكل ٨



شكل ١٠



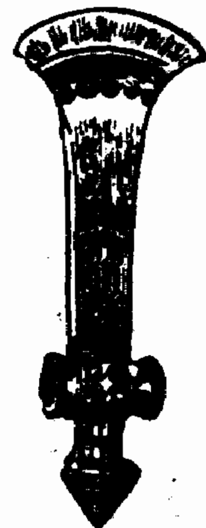
شكل ١١



شكل ١٤



شكل ١٣



شكل ١٢

فى غضون العصور الألفية السعيدة كلا . فمعرفتنا عن ذلك الانسان يسيرة جداً وهناك قبائل فى آسيا وأفريقيا وأمريكا واستراليا فى الوقت الحاضر مازالو بادئين فى المدنيات ولم يصل بعض هذه القبائل إلى العصر المعدنى بعد ، وكان سكان أمريكا عند اكتشافها ما زالوا فى العصر الحجرى أو لم يدركوا العصر المعدنى .

وخلاصة القول أن الزخرفة قبل التاريخ كانت من الأشكال الهندسية ، وأن الفنيين فى ذلك الوقت لم يصل إليهم الحذق إلى محاكاة الطبيعة من تقليد أشكال الحيوان والانسان تقليداً صادقاً ومن العسير أن نجد أسلوبا خاصا يجمع كل ما عمله الانسان المتقدم أو الانسان البادىء فى خرائب المدنية ، وزخارف ما قبل التاريخ هى التى كونت الأساس الذى قامت عليـه جميع أساليب المدنيات اللاحقة .

العلامات الخاصة بالزخرفة الوحشية :

تعـد القيمة الفنية لأعمال البادئين فى خرائب المدنية جليلة قيمة وكلها تبرهن على بصيرة حادة تشتق من الطبيعة زخرفا عجيبا وانتخابها فى ذلك انتخابا فنيا هو غرض فى ذاته وتصميم البادئين كله جزل واف بالغرض المطلوب منه ويخيل أنها تفضل من هـذه الناحية تصميمات بعض الأمم التى خطت فى المدنية خطوات واسعة . ومع أنه خال من الحذق الفنى الذى يتمثل فى تنسيق الخطوط ورشاقتها إلا أنه يتسم أيضا بجزالة أجزائه وما فى صنعه من آيات الصبر الجميل .

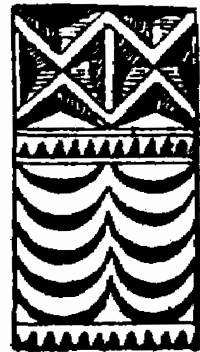
والزخرفة الوحشية التى تعبر عن تركيب هندسى أو معمارى تكاد تكون منعدمة ويمكن القول بأن الزخرفة الوحشية زخرفة سطحية وهى على العموم وحدات تتكرر من جزئيات صغيرة ملونة بألوان النقش أو الطبع أو النسيج أو زخرفة حفرت على العاج أو الخشب أو الحجر كى تغطى سطح الجسم المراد زخرفته.

وتنحصر أكثر العلامات شيوعا فى :

(١) الخطوط والأشكال الهندسية البسيطة كالخط المستقيم المتكرر كشكل ١٩ والخط المموج كما هو مبين بشكل ١٥ والمربع والمعين كشكل ١٨ وما شابه ذلك .

(٢) أشكال طبيعية تكون غالبا لها صلة سحرية بحياتهم ثم تحولت عن الأصل حتى اختلفت عنه وقد يكون سبب هذا التحول اختلاف المادة المستعملة أو المغالاة فى استظهار بعض أجزاء الشكل أو عدم الصدق فى التمثيل كما هو مبين فى شكلى ١٦ و ١٧

(٣) استعمال الخط المنكسر كشكل ٣ والأشكال الرباعية كشكل ١٨



شكل ١٥



شكل ١٦



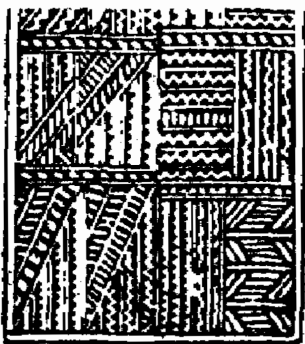
شكل ١٧



شكل ١٨

استعمال السدايب الملفوفة فى الخلايا كما هو مبين بشكل ١٢ والحلزون الذى يكاد يختص به سكان سواحل البحار الجنوبية كما هو مبين فى زخرفة شكل ٤ و ١٤

(٤) الزخرفة الوحشية زخرفة سطحيه فنية تتركب عادة من أجزاء صغيرة مجمعة خالية من السجع والرشاقه والتنسيق الانشائى ، كما هو مبين بشكل ١٩ ومعظم الألوان طبيعية شديدة وأهمها الأحمر الزنجفر والأسود والأصفر الاهرة وأقلها شيوعا البنفسجى والأزرق الباهت



شكل ١٩

وبالجملة لا ترى فيها كل التهذيب الذى تلاحظه فى الأساليب المقبلة .

الفن الفرعونى

مقدمة

حينما تذكر الحضارة الفرعونية يتبادر إلى أذهاننا صور رائعة من أيام ازدهار المدنية المصرية فنرى السكهنة فى أثوابهم البيض الفضفاضة يجوسون خلال معابدهم منهمكين فى إحياء حفلاتهم الدينية ، وهم بين أعمدة الردهات الفخمة الملونة بأعجب الألوان . يموجون على أنغام الموسيقى السحرية المتدفقة من أنامل العازفين والعازفات وأبطال الحروب قادمون من طريق الكباش تحت ظلال النخيل والأشجار المصرية بملابسهم الفخمة المزركشة بالأوسمة والنقوش المختلفة ، بعد أن قذف بهم الفضاء الصحراوى الرحيب وألهبهم قيظ الهاجرة . والمركبة الملكية تشق الجموع وفيها الملك والملكة متزينان بأفخر أنواع الحلى والزينة . وهما مقبلان نحو المعبد .

معنى المدنية المصرية : ذلك قبس مما تثيره ذكريات هذه المدنية الانسانية القديمة . وتنعكس على الخيال صور من المبانى المصرية الضخمة . والأهرامات العظيمة . والمسلات الشاهقة التى تسامى السحاب رفعة وعلواً . فتسائل النفس إذاً — أى معنى يحمله هذه الذكريات إلينا ، نحن أحفاد الفراعنة العظام . وأى إيمان هذا الذى سرى فى قلوبهم وتغلغل فى أفئدتهم فتحول من صيغته المعنوية إلى ذكريات مادية هى صور صادقة من حب العابد لمعبوده وآية من آيات تقديسه .

الخرافات الدينية : عند هذا تتبادر الأقاصيص الدينية الفرعونية إلى ذاكرة المتأمل فى هذه المدنية . هذه الأقاصيص الخرافية كان لها بحياة الناس وعاداتهم

وشائج نسب . فنشأت منذ فجر تاريخهم ونمت بنموهم . وتطورت مع مدنيتهم .

ومع أن هذه الأقاصيص الدينية ما زالت تبدو للباحث مجهولة المولد . إلا أنها مع ذلك تحكمت فى حياة الدهماء واختلطت بدمائهم و بعقيدتهم الدينية . ومع ذلك فقد كانت عقيدتهم الدينية رغم تداخل الخرافات فيها من أنبل العقائد التى عرفها العالم طرا

وحدانية الله : قد اعتقد المصريون بتقمص روح الآله الأعظم فى الأصنام المتعددة التى عبدوها واختلفت آلهتهم تبعاً لمركز الحاضرة . وكانت السلطة الدينية والروحية كلها بين يدى الكهنة الذين اعتقدوا بوحدانية الله تعالى .

وأحس المصريون بيد الله فى تنظيم الكون فعبدوا الشمس والقمر والنيل وغيرها وكان لكل منها رمز خاص يدل عليه .

معبودات منف وطيبة : لما كانت منف حاضرة هذه الديار كان العجل أبيس معبودها العظيم واعتقدوا أن به روح الاله (بتاح) . وإذ كانت طيبة حاضرة مصر كان آمون إله الشمس إلهها العظيم . وذلك لاعتقادهم بأن كل شىء خاضع لقوة الشمس . وكان بجانب هذين الالهين معبودات أخرى فى صور الانسان أو الحيوان الاعجم كالقط وابن اوى وغيرهما .

وآمون أشهر الآلهة المصرية جميعاً شيدت لاسمه أعظم المنشئات الفرعونية وكانت منزلته أرفع المنازل فى القلوب وسمى كذلك اسم راع وعند ماتطور الزمن اندمج راع بآمون فسمى آمون راع أى إله الشمس .

البعث : وكان للموتى احترام عظيم لاعتقاد المصريين القدماء بالبعث وأن الروح تعود إلى الجسد ثانياً فأفضى بهم ذلك إلى تحنيط جثث موتاهم واتقان فن التحنيط وحفظ آثار الموتى فى مقابر منيعة شقت فى الصخر ونقشت بالرسوم العديدة الملونه التى تتصل بحياة الميت وبجانب التابوت مأكل محنط يتغذى به



شكل ٢٠

يوضح الآلهة ايزيس فى شكل سيدة تقود الملكة نفرتارى
وهذا الرسم من النقوش الجميلة
المأخوذة من مقبرة الملكة المذكورة

الميت عند البعث وكذا أثاثه وأدواته الخاصة التى تذكره بشخصه حينما يعود إلى هذا العالم مرة أخرى .

مركز الملك والكهنة : ولم يكن فى غضون التاريخ البشرى فى هذه الأيام شريعة تميز الملك الدنيوى عن الملك السماوى ولم يكن الناس كذلك فى حاجة إلى مبدأ حازم يسندون إليه هذه الشريعة ولهذا عد الملك إلهاً مطلق الحرية والتصرف وكانت حاشيته من الكهنة الذين كانوا من أكابر علماء ذلك العصر المتقدم مزودين بكل آيات المعرفة ونور العلم . فسيطروا على كل مرافق الحياة . واختطوا للفن طريقاً أثر عليه وحوله إلى خدمة الديانة . وتأثر الفن كذلك بعقيدة المصريين فى الحياة الأبدية المقبلة . وبتعدد الآلهة والملوك وبقوة الكهنة وانتشار سلطاتهم الروحية .

المؤثرات التى احاطت بالفن

الموقع الجغرافى : تقع مصر فى الشمال الشرقى من أفريقيا وكانت متصلة بآسيا ببرزخ السويس . يحدها البحر الأبيض المتوسط شمالا وبلاد النوبه جنوبا والبحر الأحمر وبرزخ السويس شرقا . والصحراء الكبرى غربا .

والسكان من أصل إسيوى من قبائل نزحت إلى مصر عن طريق برزخ السويس وهم من الجنس الأبيض ولكن بشرتهم تأثرت بحرارة الشمس فأكسبهم لونا أسمرا مائلا إلى الحمرة .

العوامل التاريخية : لقد طوت الأيام فى مجاهلها حياة المصريين القدماء التى يقع عهدها قبل التاريخ المسطور وليس لدينا الآن دليل ثابت نرجع إليه فى أمرنا هذا إلا صوامع خالية من كل أثر يدل عليها ولكنها ما تزال تكشف لنا

عن نفسها يوما بعد يوم فى جوف الصحراء .

مصادر التاريخ : ويرجح علماء الآثار أن المدنية المصرية هى أقدم المدنيات ومصادر تاريخها مشتق من الانجيل (العهد القديم) ومن المؤرخين الأغريق والرومان . . . وأكثر عمدتنا فى الحقيقة على الكتابة الهيروغليفية المسطرة على أوراق البردى وعلى آثارهم . وفى هذين الأخيرين تفصيل واف ينبئنا بمعتقدات القدماء وعاداتهم . ويرجع تاريخ هذه الأوراق وتلك المبانى إلى ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد .

العصور التاريخية : ولقد اتفق العلماء على تقسيم التاريخ المصرى إلى ثلاثة أقسام .

المملكة القديمة : تبدأ بالأسرة الأولى بحكم الملك مينا على مصر . وتنتهى بانتهاء الأسرة الحادية عشر . ومدتها من (٤٤٠٠ — ٢٤٦٦) قبل الميلاد فحكم الملك مينا فى منفيس بالقرب من البدرشين وظلت منف حاضرة هذا الوادى حتى عهد الامبراطورية وكانت طيبه فى ذلك الوقت اخذة فى النمو وظل ملوك الاسرات يعملون على رفاهية البلاد وتقدمها . ولما تبوأ ملوك الأسرة الثالثة عرش مصر دخل الفن فى عصر جديد . فبنوا دور الحياة الأولى من اللبن ودور الآخرة من الحجر على شكل مصاطب عالية حتى لايخفيها رمل الصحراء الدائم الحركة ونمت الكتابة (الهيروغليفية) فى أيامهم

وأخذت الأهرام العظيمة تتطور من مصاطب الاشراف المسطحة هذه إلى أهرام مدرجة مكونة من عدة مصاطب تعلو إحداهما الأخرى حتى استكملت نموها على شكل الهرم الكامل

ولما كان عهد الأسرة الرابعة بلغ بناء الأهرام اكتمال النمو فشاهد حكامها مابقى قبلها كأهرام (سنفرو) فى ميدوم وغيره من الأهرام الكاملة حتى إذا

ما تبوأ (خوفو) عرش هـذه الديار سخر الجيوش الجرارة لبناء هرمه الأكبر بالجيزة . ولما خلفه (خفرع) بنى هرمه الأوسط ولهذا الملك تمثال فى المتحف المصرى مبين رسمه بشكل ٤٤ وتبع (منقرع) آثار سالفيه فبنى لنفسه الهرم الأصغر بالجيزة . ثم تدهور الفن بعد ذلك فيما يختص بتشييد الأهرام فى الأسرة الخامسة كما يتضح من فحص هرم (بوطاس) فى سقارة .

وللاسرة السادسة هرم فى سقارة يضيف إلى هذه المجموعة الأثرية العظيمة أهمية وجلالا . وفى عهد المملكة القديمة تقدمت الصناعات اليدوية من بناء وحفر ونقش وتصوير وكتابة واتسعت دائرة التجارة والصناعه .

ومما يثير الأسى والحزن أن يسطر التاريخ حاجاتنا المستديمة إلى محاصيل الدول الأخرى . وأقوى دليل على ذلك ما نراه مسطوراً على جدر مقابر هذا العهد من أخبار البعوث المرسلة إلى الخارج لجلب المحاصيل

المملكة المتوسطة : حلت هذه المملكة محل المملكة القديمة وتبدأ من الأسرة الثانية عشر إلى السابعة عشر (من ٢٤٦٦ إلى ١٦٠٠ قبل الميلاد) وكان «أمينمحتب» من رجالها البارزين فنظم الملك بعد أن دب فيه دبيب الفوضى ورفع مساحات أرض هذا الوادى وحدد المديريات وعمل على ترقية وسائل الرى وأمر عماله بجلب الأحجار من محاجر « الطور » وأصلح المعابد التى تطرق إليها العطب وأخذ فى تشييد المعبد العظيم بالكرنك .

ومن فراعنة هذا العصر البارزين أيضاً « أورتينيس » الذى نمت التجارة على يده نمواً يذكر وكان من بناة الأهرام والمعابد . وأما «أمينمحتب الثالث» فكانت عظمته متعددة النواحى فعمل على تهيئة الأسباب لتقدم الفنون بتعدد أنواعها وقوى الحركة التجارية ونظم الري فى الفيوم . ويقال أنه هو الذى شيد جزءاً عظيما من قصر « اللابرنت بالفيوم » و « اللابرنت » هى الكلمة المصرية

القديمة لمعبد عند مدخله بحيرة وفيه يقول « هيرودوت المؤرخ الأغريقى » إن هذا القصر أو المعبد كان محاطا بحائط واحد من كل نواحيه وله اثنى عشر فناء وثلاثة آلاف غرفة كل ألف وخمسمائة غرفة فى طابق واحد وكان أسفل الطابقين تحت الأرض وكانت الحجرات مسقفة بالحجر وكل جدرها منقوشة بالحفر الملون بالألوان الزاهية البديعة وكان على أحد جانبى القصر هرم كبير يبلغ ارتفاعه نحو ثمانين متراً .

ويقول هيرودوت أيضاً بأنه طاف خلال حجرات هذا المعبد العليا غير أنه لم يستطع رؤية الحجرات السفلى وأخبرنا أنها تحوى جثث الملوك الذين اشتركوا فى تشييد « اللابرنت العظيم » وكذلك يحوى هذا الصرح جثث المؤرخين القدماء ويقول غير « هيرودوت » من المؤرخين أن القصر أعد للقاء مندوبى المديريات المختلفة . وأغلب الظن أن القصر أعد لأغراض اجتماعية وأما الهرم الذى بنى بجانبه فكان لأغراض ضريحية .

وأول من اكتشفه هو « ليبسيوس » العالم الأثرى فى شمال « هواره » فى مديرية الفيوم وكان ذلك عام ١٨٨٨ . واكتشف السير « فلندر بترى » أسس هذا القصر العظيم الذى يمتد ثلاثين متراً من الشمال ومائتين وستين من الغرب وفى جنوبه يقع هرم (هواره) السالف الذكر وكان بهذا الهرم مومياء بعض الملوك والملكات .

ويعقب ذلك العصر خمس أسرات تبدو فى امتداد التاريخ خلال عهدها فجوات عدة فينقصنا حتى أسماء الملوك والملكات . ثم هجم على مصر بعد ذلك قبائل (النوماد) من آسيا الصغرى من الصحراء الشرقية تحت قيادة (الهكسوس) أو (الملوك الرعاة) وكانت حاضرة ملكهم مدينة تانيس .

ومع أنهم تدينوا بديانة المصريين القدماء إلا أنهم كانوا ممقوتين ولم يهدأ

للاهالى بال إلا بعد أن طردوهم من هذه الديار فى عهد الأسرة الثامنة عشر

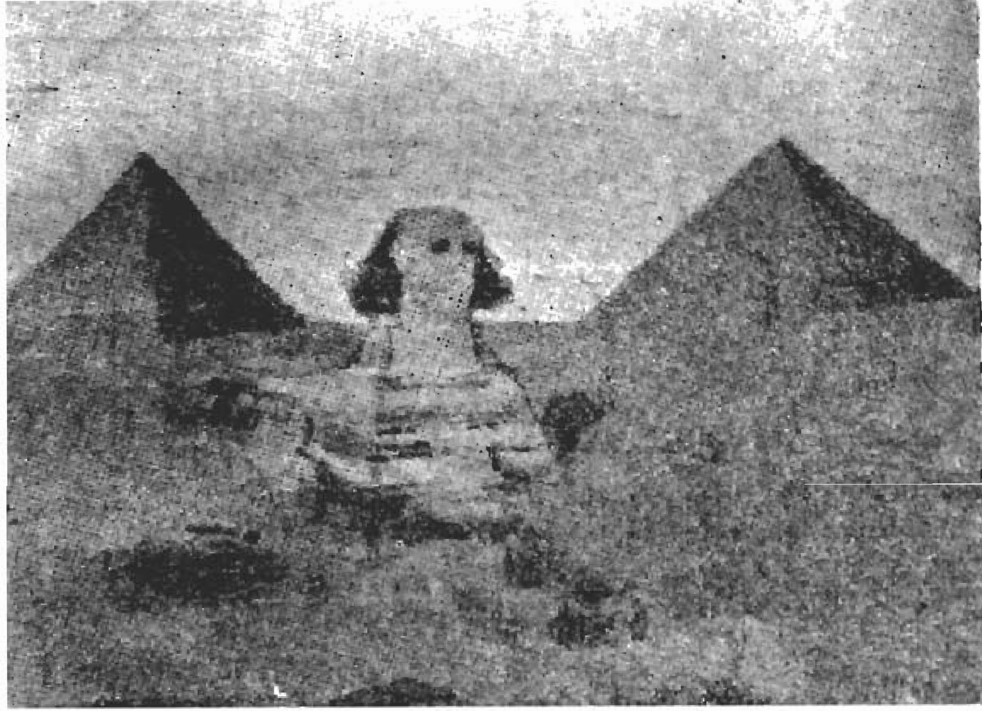
عهد الامبراطورية

ولقد عقب ذلك العصر عهد الامبراطورية الذى يبدأ بالاسرة الثامنةعشر التى أسسها رمسيس الاول وينتهى بالاسرة الثلاثين (١٦٠٠ — ٣٣٢ قبل الميلاد) وكان عصرها زاهراً فى كل فنون الحرب والسلم وأما رمسيس الاول فهو الذى سحق الهكسوس فى الوجه البحرى وردهم إلى فلسطين وقمع الثوار . وفى أيامه بلغ الفن علاه وكانت طيبة حاضرة دياره فأسس بها ملكا أثيلا وأضاف (تحتمس الاول) عام ١٥٥٠ قبل الميلاد ملحقاً لمعبد آمون بالكرنك ثم زيد فيه بعد ذلك زيادات جليلة وهو أول الملوك الذين دفنوا بوادى الملوك بين جبال طيبة وقد انتعشت مصر فى حكم الملوك الذين أخمدوا جذوة الاحفاد وردوا الاعتداء الخارجى عن البلاد بما كان لهم من القوات الحربية العظيمة . ولما أتت الملكة « حتشبسوت » ناصرت الفن الجميل وأنعشت الطقوس الدينية ثم بنت «الدير البحرى» وكان منقوشاً بالصور الجميلة التى أحبتها الملكة وزخرفته زخرفا بديعا فصار يتألق كأنه درة يتيمة فى كبد الصحراء

و«تحتمس الثالث» كان من أعظم الفراعنة شأنا فاشتهرت حروبه الخارجية وإصلاحاته الداخلية وأعاد بناء بعض المعابد وزخرفها بالصور العديدة الحائطية ولما تولى «تحتمس الرابع» عرش مصر أزال الرمال التى غطت أبا الهول العظيم بجوار الجيزة المبين بشكل ٢١ وسجل عمله هذا على لوحة مكتوبة بين مخلبيه

وبنى (امينوفيس الثالث) معبد الأقصر المبين بشكل ٢٢ ، وشيد مدخلا ذا رتاجين لمعبد الكرنك واختط طريق الكباش المشهور المبين بشكل ٢٣ وأنشأ تمثالى (ممنون) على الطريق المؤدى إلى وادى الملوك

ودارت الأيام دورتها بعد ذلك على طيبة فهجرها امينوفيس الرابع لما اعتلى



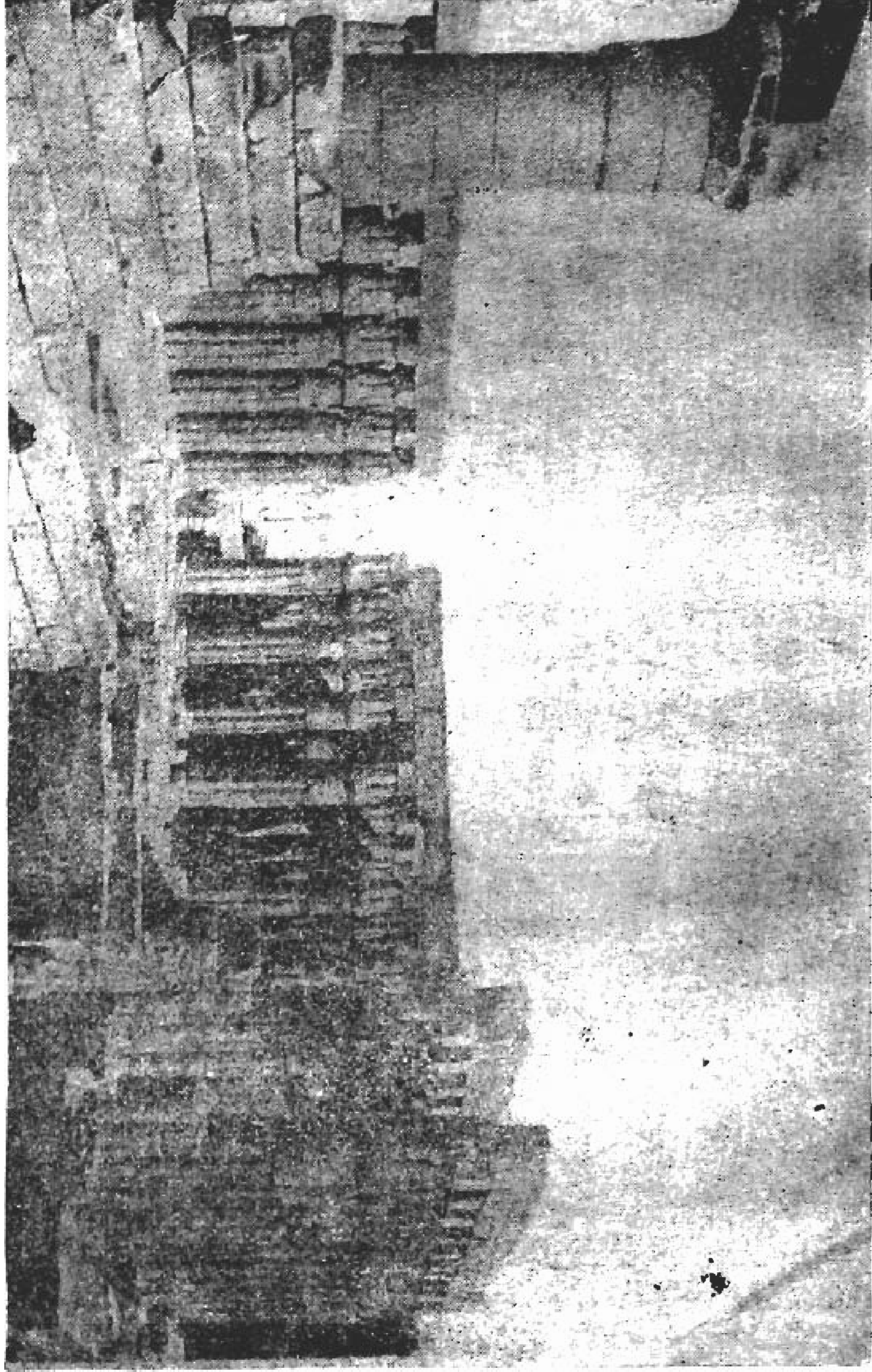
شكل ٢١

عرش مصر . واختط له حاضره جديدة فى تل العمارنة ، وشـيد فيها قصراً عظيما ومعبدا كرسه للالهة (أتين) الذى كان قرص الشمس رمزاً له وكان ذلك الفرعون ضالا فى الدين بدرجة مدهشة مع أنه عاش فى بلد أحيط الدين فيه بسياج تقليدى حصين .

ثم عقب ذلك (توت عنخ آمون) الملك الشاب الذى كشف عن قبره عام ١٩٢٢

وأما (رمسيس الأول) فقد أسس الأسرة التاسعة عشرة وعصره فى رأى الـكثيرين أزهى العصور الفنية التى مرت على هذه الدولة . فبدأ أعماله بتشـييد البهو العظيم فى معبد الـكرنك . وتبوأ الملك (سـيتى الأول) الذى كان كثير الغزوات حربى النشأة لـكنه مع ذلك وجد من وقته متسعا لتشييد

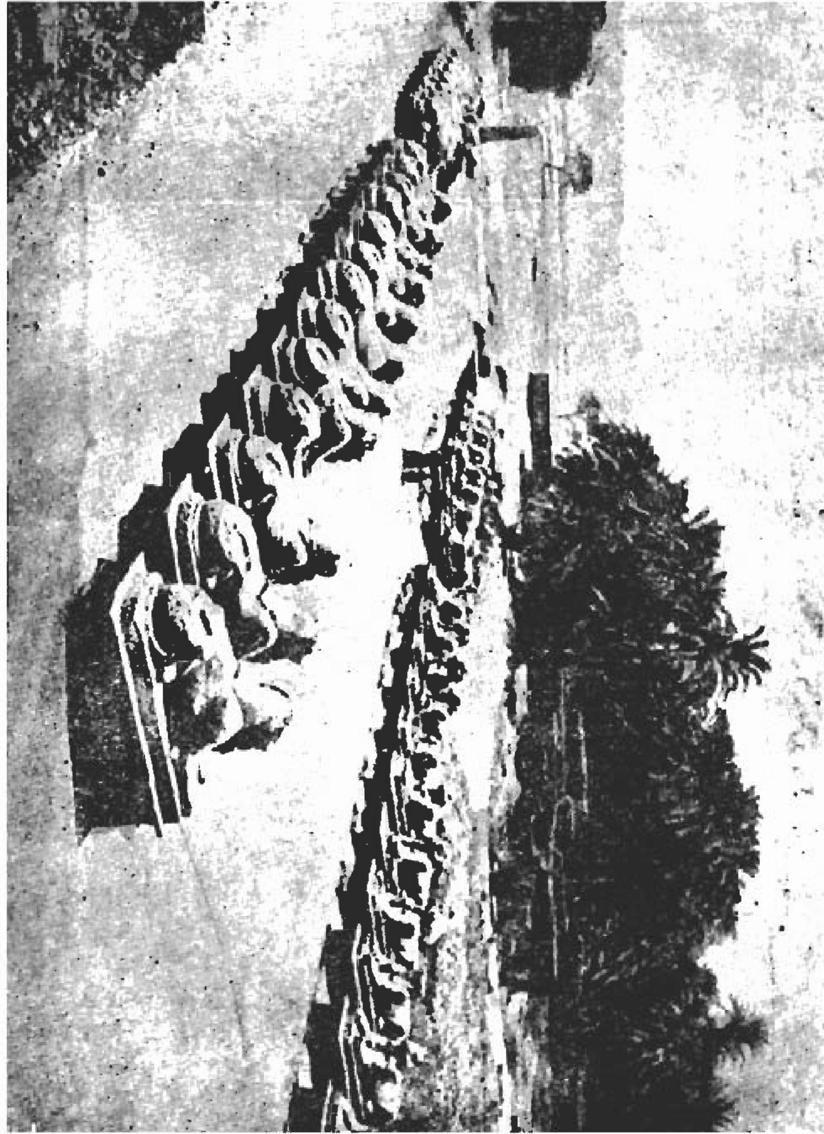
المعابد . فتابع ما بدأه والده فى الكرنك وأصلح كثيرا من الآثار التى أصابها



معبد الأقصر شكل ٢٢

عطب و بنى (بأبى دوس) معبدا كبيرا مبينا بشكل ٢٤ وشيد لنفسه ضريحاً بوادى الملوك . وأما (رمسيس الثانى) الملقب بالفرعون العظيم أو بفرعون الطاغية

فقد استخدم اليهود فى تشييد مخازن للمدن وأنشأ معبدا (الصخرة) بأبى سمبل وأتم الصالة الكبرى فى معبد الكرنك وشيد (الرامسيوم) فى طيبة إلا أن الصناعات اليدوية أخذت فى التدهور والانحلال والراجح أن (رمسيس



طريق الكباش شكل ٢٣

الثانى) هذا هو فرعون مصر فى أيام سيدنا يعقوب وولده يوسف ويقال بأن رمسيس هذا ولد فى مدينة تدعى (هيرو بوليس) بالقرب من وادى الطوميلات على المجرى الموصل إلى البحر الأحمر بجوار تل (المسخوطة) الذى دارت عليه

رحى الحياة حينا من الدهر وقد وجد (السير فلندر بترى) تماثيل من عهد (رمسيس الثانى) فى (تل الرطب) بالوادى المذكور غربى (فيثون) وعقبه



شكل ٢٤

(رمسيس الثالث) وكان متعبدا قرب إليه الكهنة بكل وسيلة ثم وهب سدس مساحة هذا الوادى لخيرات المعبد ولقد استمر اسم رمسيس بعد ذلك لدى تسعة ملوك متعاقبين

وقد اشتهرت الأسرة السادسة والعشرون باتساع نطاق التجارة وانتعاش الفن بالحكومات المنظمة وقد شجع ساميتخوس الاول هجرة الاغريق الذين نزحوا إلى مصر بأفكار وآراء جديدة : وبعد غزو الاشوريين مصر تحسنت تجارتها ونمت فيها صناعات البرنز والخزف وبعض أنواع التصوير . وقد حاول الملك نيشو حفر قناة توصل النيل بالبحر الاحمر ولم تسعفه الايام باتمام مشروعه هذا بل أتمه داريوس

ثم صارت مصر من عام ٥٢٥ قبل الميلاد أقليما فارسيا فترة من الزمن وتلى ذلك العصر عهد الاغريق .

العصر الاغريقى

ويبدأ بفتح الاسكندر المقدونى مصر عام ٣٣٢ قبل الميلاد وانقاذه المصريين من الحكام المكروهين الذين كانوا منبوذين من الاهالى ومن الكهنة ثم اختط الاسكندرية حاضرة لملكه وكانت مركزا للعلوم والفنون الاغريقية ، ولما مات عام ٣٢٣ ق . م قسم ملكه بين قواده فكانت مصر من نصيب قائده (بطليموس الاول) ثم تلى ذلك ثلاثة قرون كان الوجه البحرى خلالها مركزا لملوك أقوياء عملوا على نمو شمال هذا الوادى الخصيب . هذا وقد حافظ البطالسة على العادات الاغريقية ونظم الحكم لكنهم مع ذلك بنو المعابد على الطرز الاهلية المعروفة إذ ذاك كمعابد (دندره واسنا وادفو وفيلا) وكان ذلك انتصارا عظيما للفنون القومية .

وقد اشتهر حكم (بطليموس الثانى) بفناره العظيم بالاسكندرية المسمى (بالفاروس) وكذلك بالتاريخ المكتوب الذى ألفه الراهب (مانيثون) . وأما (بطليموس الخامس) فكان ملكا مفضالا كريم الطبع أحبه الكهنة كثيرا

وكتب حجر رشيد بالهيروغليفية والعامية والاغريقية فى عهده ثم عثر عليه ضابط (فرنسى اسمه بوسار) فى أطلال رشيد عام ١٧٩٨ ميلادية ونقل بعد ذلك إلى المتحف البريطانى فى لندن . ثم بدأت روما تناوش هذه البلاد باغاراتها المتعددة حتى قضت كليوباتره نحبها .

ومنذ ذلك العهد بقيت مصر ولاية رومانية .

العصر الرومانى

بدأ العصر الرومانى فى سنة ٣٠ قبل الميلاد وظل مستمر الأثر حتى عام ٣٩٥ بعد الميلاد

فدخلت مصر فى عهد يوليوس قيصر فى حياة جديدة منتعشة واستعمل كثير من أباطرة الرومان ألقاب المصريين وكتبوا أسماءهم كذلك فى الخراطيش اقتداء بالفراعنة . وهذا يرى حرص الاباطرة الذين حكموا العالم فى ذلك الوقت على رضاء ولاية مصر التى كثيرا ما كانت لهم مخزنا يأخذون منه الغلال والاقوات ويؤرخ ذلك العصر علاقة بسرير الفراعنة فى فيلاً . وزار (هدريان) أمبراطور روما مصر مرتين وامتدت سلطة الاباطرة فى عهد قسطنطين إلى كل شىء حتى إلى الديانة .

وفى عام ٣٢٤ ميلادية أعلنت المسيحية ديانة رسمية للامبراطورية الرومانية وترجم الانجيل إلى القبطية ونشأت عن ذلك مباحثات ومناقشات جدلية عنيفة الأثر ولما أصدر الامبراطور (ثيودوسيس) فرمانه عام ٣٧٨ . م حول كثير من المعابد إلى كنائس لاقامة الشعائر الدينية الجديدة وبنيت الكنائس فى تخومها فنشأ من ذلك خليط معمارى عجيب يجمع بين القديم والحديث ثم سرى تغيير روحى فى نفوس المصريين دعاهم إلى هجر فنونهم الوراثية البلدية التى مافتئت تفى

بالغرض ونظروا إليها كأنها تراث الوثنية وذكرى من الماضى الراحل .

عقب ذلك العصر البيزانطى المصرى (٣٩٥ — ٦٤٠ م) المعروف بالقبطى وأثر التغيير الحادث فى الامبراطورية الرومانية السياسية على الفن فى مصر قاطبة وفى ذلك العصر شيدت كنائس عديدة جميلة ذات أعمدة من الداخل متوجة بالقباب فكان هذا افتراقا كليا عن العمارة التى شيدت على أساس الأحمال الثابتة الميتة .

وفى عام ٦٤٠ م كانت مصر ولاية عربية دخلها القائد العربى العظيم عمرو ابن العاص وصارت منذ ذلك التاريخ وما بعده مملكة إسلامية ظلت تتأثر بحكام العرب حتى عام ١٥١٧ م . الذى صارت فيه ولاية عثمانية ولقد مر القرن الثامن عشر على هذا الوادى حافلا بالحوادث الجسام . وأعقبتها الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ ودخلها البريطانيون عام ١٨٨١ م وأعلنت عليها الحماية الانجليزية فى مستهل الحرب العظمى عام ١٩١٤ . م وفى عام ١٩٢٣ ميلادية أعلن استقلال مصر .

قدم الفن الفرعونى

لاتقل المدنية المصرية عظمة عن غيرها من المدنيات رغم تناهيها فى القدم فقد ترعرعت حينما كان سائر العالم ملقى فى زوايا النسيان وكان ذلك منذ فجر التاريخ حتى بزوغ الديانة المسيحية ويعدها علماء الآثار المنبع الذى فاضت منه ينابيع الحضارة وأشرقت منه شمس المدنية على الكون .

وللفن المصرى رموز وميزات لازمته . فكانت البساطة والدقة و براعة التركيب واتزان الألوان وتناسقها صفات تميزه عما عداه .

وتظهر عظمة الفن المصرى وروعته بأتم مظاهرها فى آثار الفراعنة المعمارية وفى تماثيلهم .

وأنشئت أقدم العمارات المصرية حوالى القرن الخمسين قبل الميلاد من الغاب المغطى بالطين وقد حزم الغاب حزما رأسية .

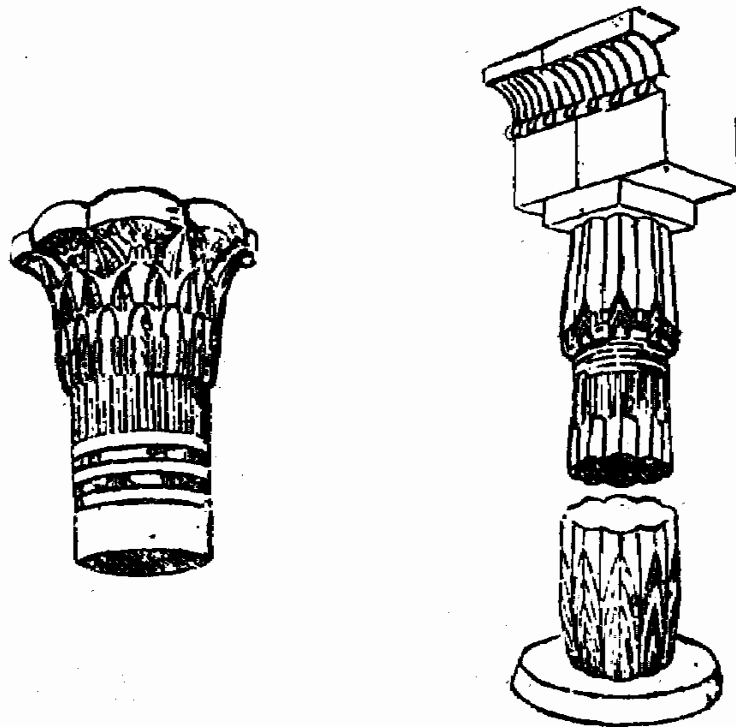
وقد أدى استعمال الطين فى المنشآت على هذا الوجه إلى استكشاف اللبن ويظهر أثر استعمال الغاب جليا حتى فى مبانى الجرانيت التى شيدت فى أزهى عصور المدنية . ولما كانت حزم الغاب التى استعملت فى النواصى أقوى من الأخرى وأكثر منها بروزا عن مستوى الحوائط ، من الطبيعى إذا أن تستلفت نظر المصممين إليها . وبالفعل اشتقت من هذه الظاهرة مانراه من تحلية جميع نواصى المبانى بحلية مستديرة هى أشبه بحزم الغاب منها بأى شىء أخر . ويرجح أن ضغط السقف المغطى بالطين قد ثنى الغاب من نهايته العليا إلى الخارج واشتق منه شكل الكرنيش المصرى الذى انتهى عادة باستدارة تشبه استدارة الغاب أيضا . ويقول المسيو فيوليت دى لوك أن الميل الذى يلاحظه المتأمل منا فى حيطان المعابد اتخذ من شكل الهرم . وقد صدر بعمله على هذا النحو مرسوم فرعونى ذلك لأن الاشكال الهرمية أقدر على مقاومة فعل الزلازل من غيرها . غير أن السيرفلندر بترى وغيره من علماء الآثار يرون أن مداميك المبانى كانت مقعرة فنشأ عن ذلك ميل السطح الخارجى للحيطان وبقى سطح الحائط الداخلى رأسيا . ومما لا شك فيه أن الجدر التى بنيت على هذه الوتيرة أقوى من غيرها وأشد احتمالا وقد ظهر هذا الميل فى جميع المبانى الفرعونية من أهرام ومعابد ومقابر وغيرها . وقد غطيت جميع الجدر الداخلية والخارجية بالنقوش الهيروغليفية وهى طريقة اخبارية طريفة لتخليد الاخبار واذاعتها وبالاخص ما كان منها على الوجهات .

وللاعمدة المصرية شكل خاص بها فبعضها يظهر عليه أنه اشتق من أصل نباتى ونهايته السفليه مقوسة عند قاعدتها نحو المركز . وهذه تشبه سيقان البردى

ويظهر أن هناك فصيلة أخرى اشتقت من حزم الخيزران أو الغاب وعليها تاج يشبه براعم البشنين أو البردى التى قطع أعلاها .

وتطورت الاعمدة المصرية مع الايام .

فظهر العامودالبردى شكل ٢٥ (أو العامود ذو سربة السيقان) والعامود



شكل ٢٥

شكل ٢٦
العامود الناقوسى

المضلع شكل ٢٧ أوذو الخشخاش ويرجح أنه الصورة الاصلية للعامود الدوريكى ويستدق الاول نحو المركز من طرفيه الاسفل والاعلى .

ويبدن الأخير انتفاخ قريب من ثلثه الأسفل (كأعمدة مقابر بنى حسن) المبين أحدها بشكل ٢٧

وعامود براعم البردى شكل ٢٥ معروف منذ أيام المملكة القديمة ، وكانت أعضاؤه ستة أو أربعة فى عهد المملكة المتوسطة وينتهى كل جزء من أجزائه بتاج شبيه ببراعم البردى ، وبأسفل السيقان تقاسيم قوسية ملونة ذات تأثير جميل .

ويرجع ابتكار العامود المضلع أو العامود الشبيه بالدوريكى شكل ٢٧ إلى أيام المملكة القديمة وعدد أضلاعه يتراوح بين ستة عشر أو ثمانية عشر ضلعا وتقاسيم سطح بعض هذه الأعمدة مستقيمة أو مقعرة وتمت هـذه الأعمدة إلى المعابد الـكهفية ببنى حسن فى أواخر أيام المملـكة القديمة .

وقد توجت الأعمدة المضلعة فى بعض الأحيان برسم هاتور فى أعلاها محفور حفرا بارزاً شيقا وكان ذلك فى أيام أمينمحتب (الأسرة الثالثة عشر) .

ثم استعمل العامود الهاتورى المستدير البدن إبان حكم الأسرة الثامنة عشر



شكل ٢٧



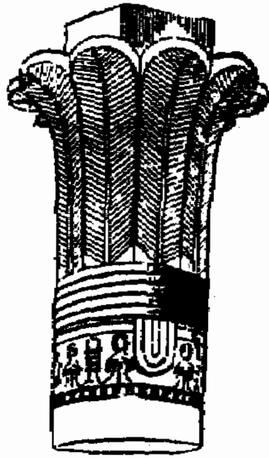
شكل ٢٨

وكانت أرجهه أربعا فى كل منها صورة الإله هاتور فى شكل امرأة . كما نشاهده

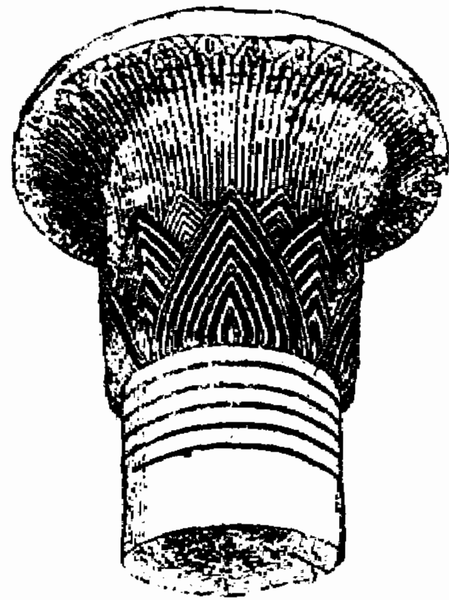
فى معبد دندرة أو بأعلى تاج آخر كما نشاهده فى معبد فيلا شكل ٢٨

وأما العامود الناقوسى شكل ٢٩ فبدنه مستدير وتاجه يشــبه الناقوس المنكس أو زهرة البشنين المفتحة بأعلى سيقانها الهندسية وهى بين براعمها . وكل زخارفه تذكرنا بنبات البردى أو البشنين وزهورها الجميلة ويرجع استعماله إلى أيام المملكة المتوسطة .

وأما العامود النخيلى شكل ٣٠ فتاجه يشبه سعف النخل ويعم استعماله فى



شكل ٣٠



شكل ٢٩

فيلا ويرجع ابتكاره إلى أيام المملكة المتوسطة أيضا .

وأما العقد الذى يفخر الرومان بشيوع استعماله فى مبانيهم فأصله معروف فى هــذه الديار وبالأخص فى أيام رمسيس الثانى . وعرف القبو كذلك واستعمل القبو لأغراض عملية صرفه .

ومنذ أيام المملكة المتوسطة اعتاد الفراعنة أن يسبق معابدهم طريق محلى بنصب أبى الهول أو نصب من الكباش على شاكلة أبى الهول كما هو مبين بشكل ٢٣ وكان لبعضها رأس إنسان أو حيوان ويلى هذا الطريق المدخل الفخم الكبير الذى يؤدى إلى فناء المعبد وبهوه وغرفه المقدسة .

بعض الحرف والصناعات الفنية

الرسم والتصوير والنحت

مما لا شك فيه أن الكهنة أثروا على الفن المصرى وبالأخص ما كان له علاقة بالديانة . فلوأن مينا بعث من قبره أيام البطالسة لرأى نفس الآلهة مصورة بنفس الصيغة الوضعية التى عبدها عليها إبان حكمه إلا أن نبوغ المصممين تجلى فى الضرورات التى تتطلبها الحياة الجارية وكان للخيال فيها مضمار فسيح كصناعات الأثاث المنزلى والأوانى الفخارية وما شا كلها .

طرق الحفر

ويظهر أن الحفر المصرى كان فى أوائل عهده ترجمة للرسوم السطحية وتابعاً لها فاتجهت المحاولات الاولى لتمثيل الآلهة والرموز المقدسة أو موضوعات أخرى حفر حدها الخارجى على سطح مستو ثم لونت التفاصيل بعد ذلك وبتوالى الأيام نقلت هذه الرسوم على الحجر وحفر حدها الخارجى وشكلت الحواشى الداخلية بما يشابه تشكيلها الطبيعى وكانت هذه محاولة تصويرية فى روحها وفى طريقة تنفيذها وذلك موضح فى شكل ٣١ واستمرت هذه الطريقة مستعملة منذ القدم حتى أيام البطالسة فالرسم المذكور صنع فى عهد بطليموس السادس فى معبد ادفو .

ولهذه الطريقة ميزاتها الخاصة بها لأنها تكسب الرسم ظلا مزدوجاً يسقط أحدهما من حافة مستوى الحائط وظلها الآخر من تشكيل التفاصيل الداخلية للرسم ولم يعتن المصورون بادىء الأمر بتخليد المشاعر النفسية المختلفة . لكنهم عنوا بها بالقرب من ختام مدنيتهم .



شكل ٣١



شكل ٣٢

ولقد مثلوا العين كما ترسم من الأمام فى مسقط الوجه الجانبى ثم الصدر من الأمام والحوض والقدمين من الجانبين . وأما الملابس فقد وضعت بعد ذلك بحيث يرى المرء جميع تفاصيل الجسم فى الوضع السالف بيانه . يتبين من هذا أن كل جزء من أجزاء الصورة كانت له نظرة خاصة به كأنه وحدة مستقلة عما عداه .

وهناك طريقة أخرى « غير الطريقة البدائية » كشكل رقم ٣٢ تبدأ بازالة ما حول الأشكال ثم تكوين تشكيل الرسومات نفسها حسب المطلوب بعد حفر الأرضية تماماً والرسم يبين الآلهة تتوج الامبراطور الرومانى .

النقوش فى عهد المملكة القديمة

وكانت النقوش على اختلاف أنواعها فى حكم الأسرتين الأولى والثانية بدائية فى تفاصيلها غليظة المظهر خالية من الدقة وكانت حاضرة الديار فى ذلك الوقت مدينة تانيس .

ولما تبوأت الأسرة الثالثة عرش مصر نقلت الحاضرة إلى منف ودخل الفن معها فى عهد جديد فاكتمل نموه فى مقبرة فى بسقارة ومع أن الرسوم كلها رسمت بصدق أمى إلا أنها بلغت حداً عجيباً من الاتقان والكمال .

النقوش فى عهد المملكة المتوسطة

ولم يطرأ على النقوش تغيير يذكر إبان عهد المملكة المتوسطة كشكل رقم ٣١ و بخاصة ما كانت له علاقة وثيقة بالموضوعات الدينية فكان ثابتا لا يغيره إلا جمال صناعة الفنان وحذقه دون أن يؤثر ذلك فى المواضيع المصطلح عليها لكنها بلغت أوجها إبان حكم الأسرة الثانية عشر فكانت النسب وجمال الخطوط ورشاقة الأجسام موضع عناية المصور واتسمت كذلك بما ظهر فيها من العلامات

القومية الظاهرة لـكنهم مع ذلك عنوا بتخليد الصناعات المزدهرة فى ذلك ، فشكل رقم ٣٣ يبين نقشاً لحائط فى مقبرة من عهـد تحتمس الثالث (الأسرة الثامنة عشر) فنشاهد الصناع فيها يشتغلون فى صناعة الصنادل أو فى صناعات الأثاث والتطعيم أو نشاهد صناعا يشتغلون فى صهر الذهب وسبكه .

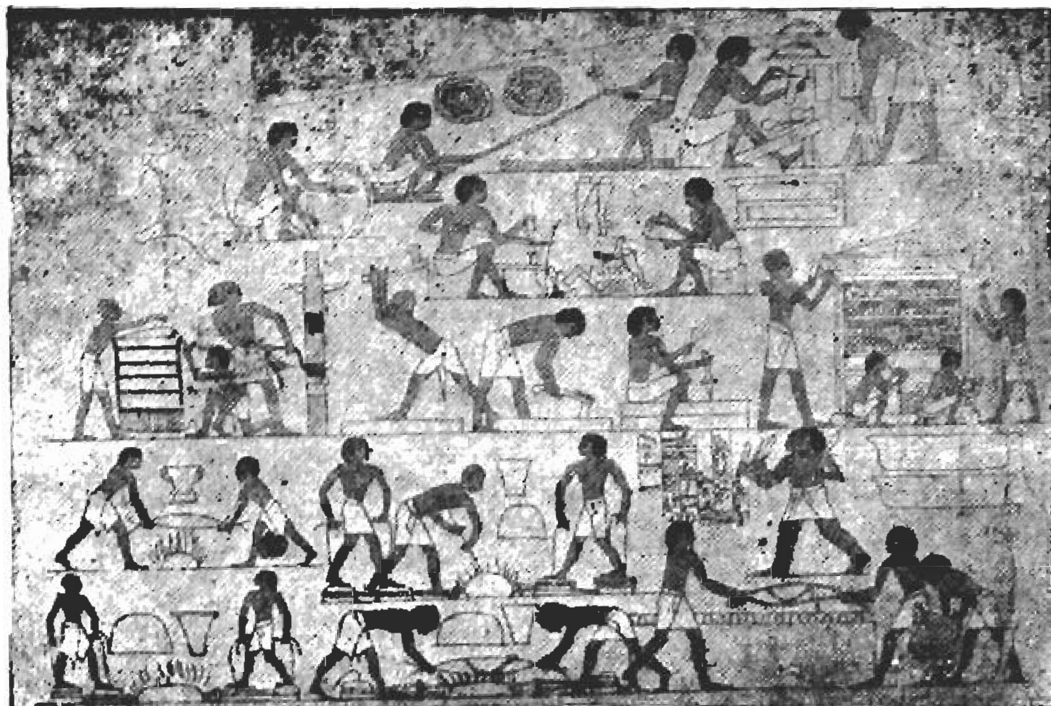
النقوش فى عهد الامبراطورية

أريد بالنقوش فى عهد الامبراطورية تغطية سطوح كبيرة وملؤها فقط ففقد الحفر والنقش كثيراً من مميزاتهما الأساسية إلا فى أمثلة قليلة بالغ الفنان فى إتقانها . وفى المتحف المصرى أمثلة تدل على ذلك وقد بدأت المسحة القومية فى الزوال منذ أيام (سام ميتخوس الأول) الذى شجع هجرة الاغريق إلى هذه الديار وقبيل حكمه كذلك .

وعند ما اختطت الأسكندرية كانت عماراتها أغريقية صرفه وكذلك فنها ولـكن الأهالى ما لبثوا أن ثاروا على الاشراف (الاغريق) وبدأ البطالسة ومن تبعوهم يفكرون فى مزج الفنين معاً ونشأ من ذلك فن يختلف بعض الاختلاف عن الفن القـديم فى مصر العليا ويبتعد تماما عن الروح المعنوية لهذه الديار فى الأسكندرية كذلك وكان من ذلك مزيج عجيب لا هو بالفن القومى ولا بالفن الذى تتصل وشائجة بالمستعمرين .

الأثاث المنزلى

كان الأثاث المنزلى فى عهد المصريين القدماء قليل العدد لـكنه كان وافيا بكل مطالب الحياة آنئذ . فلقد عرفوا المقاعد (الـكراسى) كما يتضح لنا من الرسم رقم ٣٤ الذى ترى فيه السيدات قد جلسن متزينات بثيابهن الفخمة من الحرير الشفيف ينصتن إلى الأغانى والمرطبات والثمار يوزعها العبيد عليهن وفى



شكل ٣٣



شكل ٣٤

المتحف المصرى كراسى كثيرة جميلة وصناديق محمولة على أرجل وصناديق عادية وأسرة وغيرها وكلها تنطق بما كان للفراعنة فى هـذا المضمار من سمو الشأن والمقدرة الفائقة .

الكراسى

يبين الشكل رقم ٣٥ كرسياً مطعما بالعاج ذا أربع أرجل كأنها قوائم سياج (درابزين) ويبين الشكل رقم ٣٦ مقعداً بين أسدين استطال جسداهما طولا خياليا ساعد المصمم على تشكيل كل أسد منها بما يتفق وحجم المقعد وذلك نحوا لم ينحه غير الفراعنة .

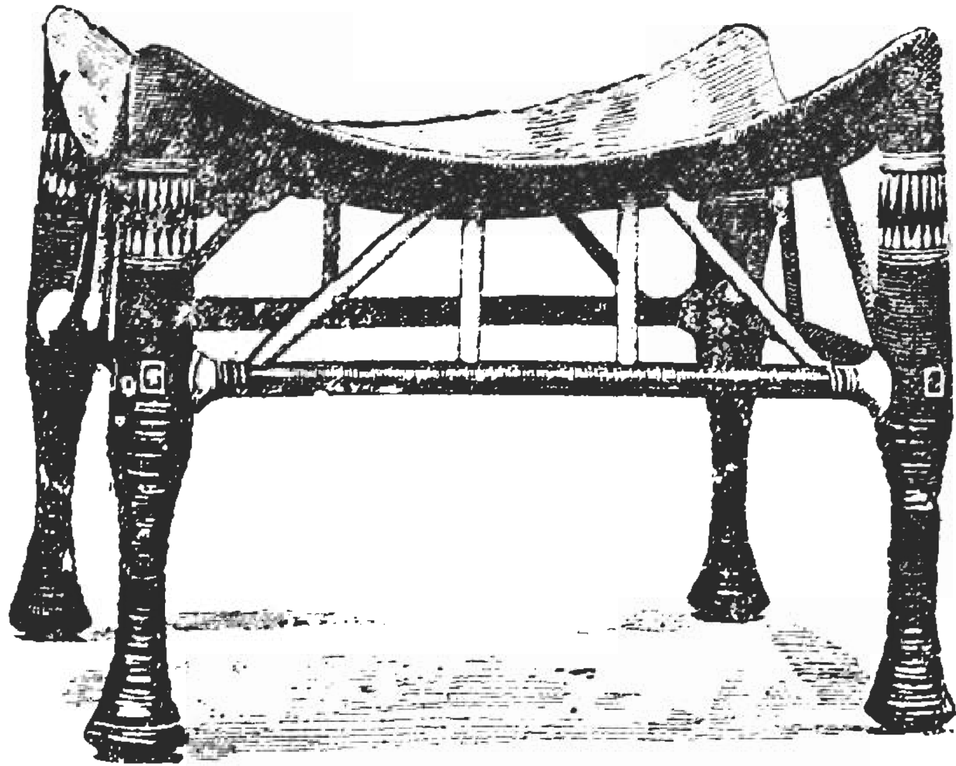
وترتفع مقدمة بعض المقاعد عادة على ذراعى أسد وخلفه على قدميه وكل حالات المقعد هذه متناسبة الحجم والشكل مرفوعة فوق قواعد اسطوانية صغيرة كى تقى المخالب العطب كما هو مبين بأشكال ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ .

ولم يهمل المصممون المصريون راحة الجالس فأمالوا ظهر المقعد إلى الخلف قليلا كما نشاهد ذلك فى أشكال رقم ٣٧ : ٣٩ ، ٤٠ حتى لا يتعب الجالس ووصلوا الظهر بالقاعدة بسدابة رأسية تزيده متانة وجمالا .

واعتادوا وضع الوسائد اللينة فوق المقاعد وغطى الخشب أحيانا بصفائح الذهب الخالص أو طعم بالسن والأبنوس والمعادن الغالية وقد دهنت الصور فى المسند بالألوان الجيلة المختلفة .

عرش توت عنخ آمون

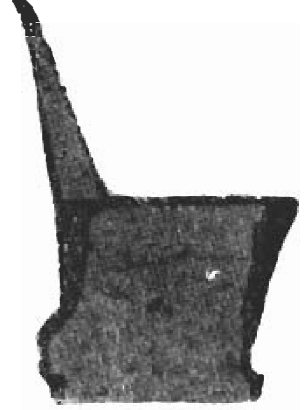
وعرش توت عنخ آمون من المثل الجميلة الفريدة فهو من خشب الأرز الجيد وعليه صفائح الذهب الوهاج بحيث يخيل للرائى أنه صنع من سبائك الذهب الخالص . وتدل نسبه ودقة صناعته على أناقة الملك ورقته ومتكأ آته رؤوس أسود



شكل ٣٥



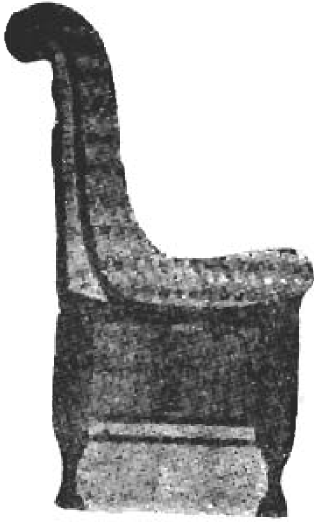
شكل ٣٦



شكل ٣٧



شكل ٣٨



شكل ٣٩

وأرجله الأربع قد حليت أظافرها بالذهب ومسند المقعد الخلفى مزين بأجمل الصور وأوضحها .

الأسرة

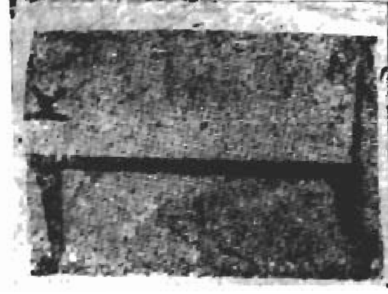


شكل ٤٠

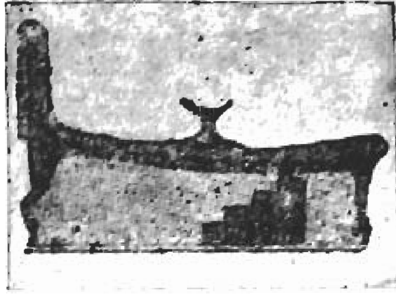
وأما الأسرة فقد ركبت على إطار مستطيل به شرائط من الجلد تصل بين نهايتيه وكثيراً ما صفحت الأسرة بالذهب أولونت بالألوان العجيبة المختلفة وبعضها مرتفع كشكل ٤١ لا بد له من كرسى صغير يوصل به إليه وبعضها لا يكاد يبلغ ارتفاعه نحو ٤٥ سنتيمتر كشكل رقم ٤٢

الوسائد

وكان للمصريين وسائد على شكل أهلة قائمة فوق قاعدة صغيرة مستطيلة مشطوفة الزوايا وحامل صغير يرفع الهلال عن القاعدة كرسمى رقم ٤١ ، ٤٢ وبها تتمكن السيدات من النوم دون خلع زينتهن وكثيراً ما كانت هذه الوسائد من المرمر الشفيف .



شكل ٤١



شكل ٤٢

سبب تقدم الرسم عند الفراعنة

كانت الكتابة قبل ابتكار الرموز الحرفية صوراً ورسوماً تدل على المعانى والأفكار المختلفة . وكذلك كانت حال الكتابة الهيروغليفية . وحينما ابتدعت هذه الكتابة سارع الفراعنة إلى تدوين أخبارهم وحوادثهم . وقد أدى استمرار التمرين على الرسم إلى سهولة عمل المصور وقدرته فى الافصاح عما يود نقله إلى الرائى وكانت هذه طريقة طريفة لتنميق الجدر وللتحدث للاحفاد عن عظمة الأجداد .

وقد حافظت هذه النقوش على بهجتها ورونقها حتى ليخال لمن يراها كأنها صنعت بالأمس القريب ولم تمنعهم صلابة الصخور من حفر الكتابة عليها .

التماثيل

وأما التماثيل فقد اختلفت من حيث الحجم والمادة والموضع والغرض الذى عملت لأجله اختلافاً عظيما فهذا تمثال كامل الجسد وذاك تمثال نصفى وذلك انموذج لقياس ثياب الملك أو لوضع العقود حول عنقه : وقد بذل الحفارون جهداً عظيما فى اتقان تصوير الجالسين على العموم كشكل رقم ٤٣ الذى يبين وجه الأميرة نفرت زوجة رع حتب وهو من آيات الصناعة المصرية القديمة

أما شكل رقم ٤٤ فيبين جزءا من تمثال للملك خفرع بانى الهرم الثانى فى الكبر بالجيزة وقل أن يتشابه تمثالان إلا ما كان منها خاصا بملك واحد وتكاد تقاطيعها تنطق دون تصنع ولا تقليد

ومن التماثيل ما يوضع فى المقابر لينوب عن الروح حين السؤال فى القبر وقت الحساب وتكون هذه التماثيل عادة أصغر حجما من الطبيعة .

وهناك أنواع أخرى من التماثيل تربوا حجمها على الطبيعة أضعافا مضاعفة



شكل ٤٣

كتماثيل رمسيس أو تمثالى ممنون الجبارة التى تشبه أنصاف الآلهة لارتفاعها العظيم أو تماثيل بعض الحيوانات المقدسة أو بعض الملوك فى صورة أبى الهول وغيرها .



شكل ٤٤

العمارة الفرعونية

أقام الكهنة حفلة دينية عند تثبيت المحور الأساسى لأى بناء بعد انتخاب الموقع فيحضر الكاهن ومعه لفيف من مساعديه لاحياء المهرجان العظيم ثم يتلون التعاويذ المقدسة عند وضع الحجر الأساسى (بدقة بمعونة أركان السماء الأربعة العليا)

انقسام مبانيهم التذكارية إلى قسمين :

المعابد والمقابر : وأشهر المقابر الهرم الأكبر بالجيزة مبين رسمه بشكل رقم ٢١ وذلك لتركيبه الآلى المدهش . فبالرغم عن الثقل العظيم المتراكب لم يحدث فى الهرم تريبيح يقدر بجزء بسيط من المليمتر .

الهرم الأكبر

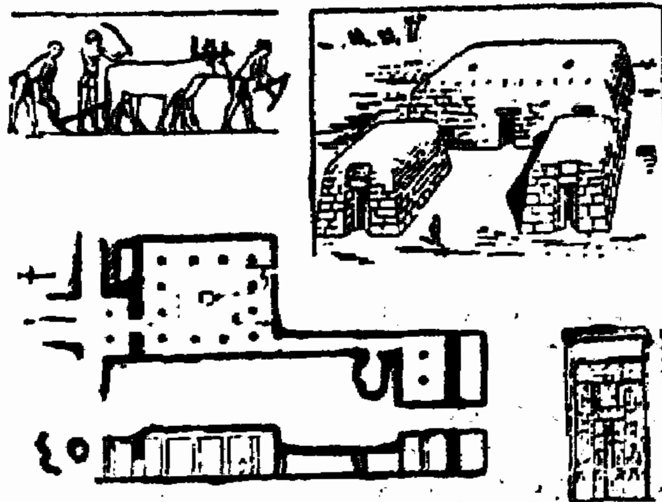
وكان الهرم الأكبر موازيا للجهات الأصلية تماما غير أنه اليوم منحرف بمقدار أربع درجات عن الشمال إلى الغرب ويقول علماء الفلك فى ذلك أن الشمال ينحرف عن مجراه الأصلى بدرجة ونيف كل ألف عام .

وكان بابه مواجها للجنوب تماماً وقد صنع من قطعة كبيرة من الحجر مثلثة القطاع تتحرك على عقبين فى كل من جانبيه العلويين .

بالهرم ٢٣٠٠٠٠٠ صخرة وكلها تزن ٦٨٤٠٠٠٠ طن وهى أحجار هائلة جبارة تكفى لبناء ٢٢ ألف منزل على أحدث طراز يكفى كل منها ثمانية أشخاص

مقبرة فى بسقارة

ومقبرة فى بسقارة شكل رقم ٤٥ ما زالت فى حالة جيدة جداً فقد شيدت



شكل ٤٥

لتحوى جثمان نى المعمار الملكى المشرف على مبانى الأسرة الخامسة : وتحتوى هذه المقبرة على مدخل صغير الحجم يؤدى إلى صحن كبير أعد لتقديم القرابين . ومنه تلج إلى سرداب ضيق ينتهى بك إلى غرفة المومياء .

ولم تقل العناية بمبانى هذه المقبرة على الهرم الأكبر نفسه بالرغم عن تباين الحجم والاهمية فاللحامات بين الأحجار ضيقة جداً حتى لاتكاد ترى بسهولة ومن صحن المقبرة تصل إلى باب كاذب أعد للتغرير باللصوص وقد صورت فى هذه المقبرة معظم الحرف والصناعات المزدهرة فى ذلك الوقت كجنى المحاصيل والزراعة و بناء السفن وعمل الفخار وغيرها وصور نى نفسه فى حرش عظيم نبت به البردى وهو يسبح بين مستنقعاته وأوحاله وكل هذه الروايات قد صورت بصدق أمى بليغ أدرك الذروة بما يبدو فيه من دقة الملاحظة والامانة فى التمثيل .

معبد آمون

وأما معبد آمون بالاقصر (راجع شكل ٢٢) فقد شيد على نمط معابدعهده به صحن عظيم خلف مدخل ضخم شامخ الارتفاع ثم بهو الأعمدة الكبيرة فالغرف المقدسة وليس معبد اليوم هو الأصل الذى بناه امينوفيس بل الحقت به زيادات وحذفت منه أجزاء وتماثيل أدركها البلى واستعمل هذا المعبد كنيسة عند انتشار المسيحية فى مصر وكان به عدة تماثيل لرمسيس لم يبق منها غير ستة .

وفى مستهل كل عام يتحرك موكب السفينة المقدسة من معبد الكرنك إلى معبد الاقصر و يظل الموكب والزينات قائمة طوال اليوم احتفالا بغرة العام الجديد حتى إذا أقبل المساء قفل الموكب من حيث أتى وقد سجلت هذه الرواية على أحد جدران المعبد وبالرغم مما أصابها من تدمير فهى ما زالت جذابة المنظر بديعة .

الزخرفة المصرية

الزخرفة المصرية على وجه عام زخرفة رمزية فبعضها أشكال تمثل قرص الشمس ناشراً جناحيه ذات اليمين وذات اليسار كى يحيط المكان بحمايته و يرعاه برعايته .

العقاب المصرى

واستعمل العقاب المصرى أو الجعران المقدس شكلى ٤٦، ٤٧ رمزاً للبحث لأنه يولد فى كومة سماد مستديره و يطير الفرخ فوراً عقب انفجار هذه الكرة السمادية و يطير فى العادة وقت الزوال تماماً .

الحوادث الهامة

مثلت الحوادث على جدر المعابد وقد تمثل الحوادث حياة الملوك أو الأمراء فى حروبهم أو فى حياتهم اليومية (راجع أشكال ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣)

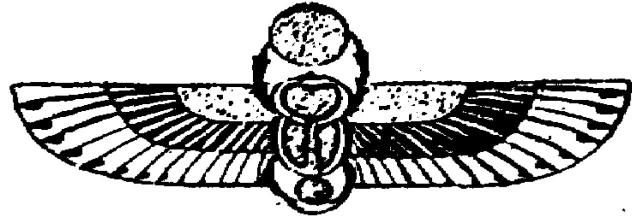
الألوان .

وكان للمصريين قدرة فائقة فى استعمال الألوان يمتاز من بينها الأصفر على تعدد أنواعه والأخضر والأزرق اللازوردى والسماوى والأحمر الهندى والأحمر الزنجفر وقد شاع استعمال الألوان البنفسجى والوردى والقرنفلى منذ عهد البطالسة وكان ذلك فى فيلا وآثار رأس التين وكوم الشقافة بالاسكندرية وغيرها

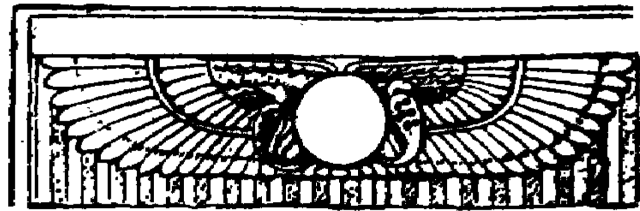
البشنين

وزهرة البشنين نبت النيل واهب الحياة لصحارى مصر الجرداء والمنعم عليها بالثروة فهى لهذا كانت زهرة مقدسة

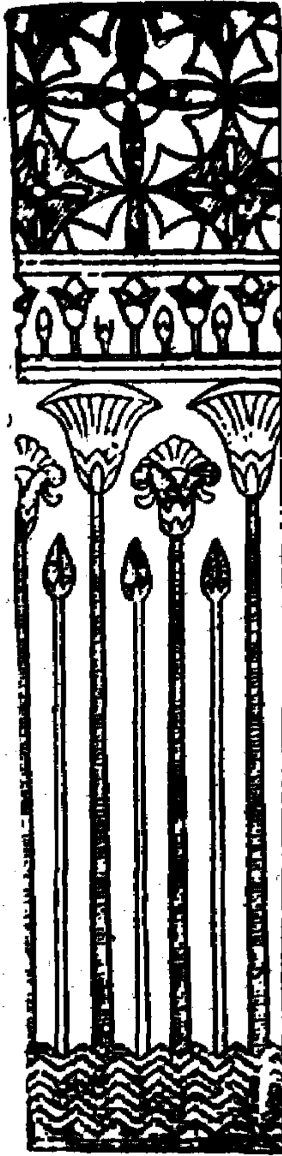
واستعملت زهرة البشنين شكل رقم ٤٨ (التى ترمز إلى خصب الأرض) بكثرة زائدة ليخال المرء أن ليس هناك موضع لم تستعمل فيه هذه الزهرة .



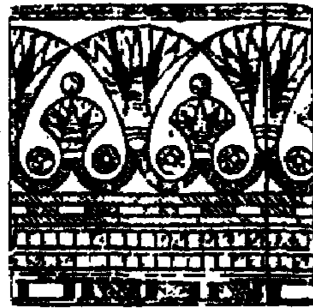
شكل ٤٦



شكل ٤٧



شكل ٤٨

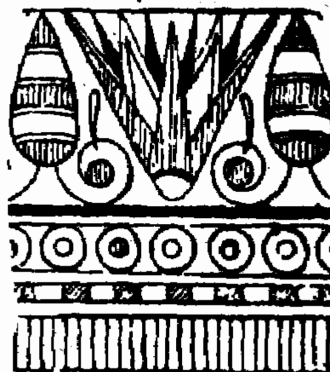


شكل ٤٩

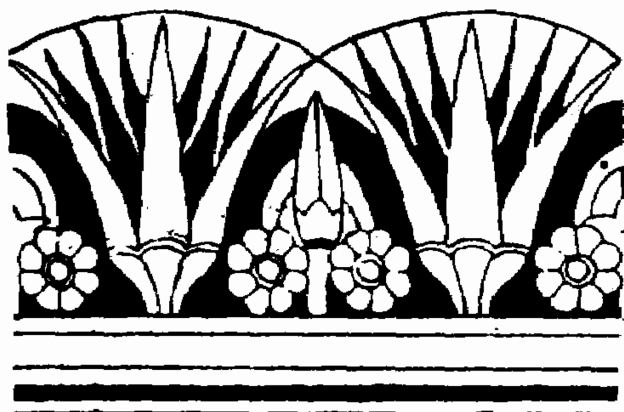
وتوافق علماء الآثار على تسميتها زهرة مصر القديمة لأنها كانت أعم وأجمل زهرة عرفت إذ ذاك فرسمت باستمرار فى الحفلات الدينية والملكية

واستعملت كذلك فى الأفاريز بأشكال منوعة بنوعيها الأبيض والأزرق على السواء واستعملت رأسية الوضع كأشكال ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ أو فى أشكال حلزونيه كأشكال ٥٢ ، ٥٣ أو بوضع منكس كأشكال ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧

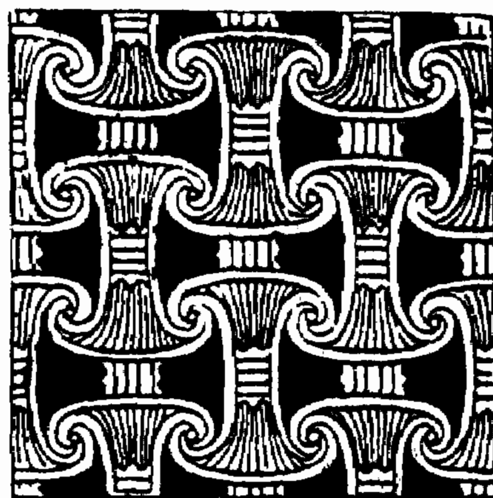
والزهرة الطبيعية ذات أربع أوراق خضراء ينبت بأعلاها التويج الأبيض أو الأزرق تحيط بمجموعة من أعضاء التذكير والتأنيث .



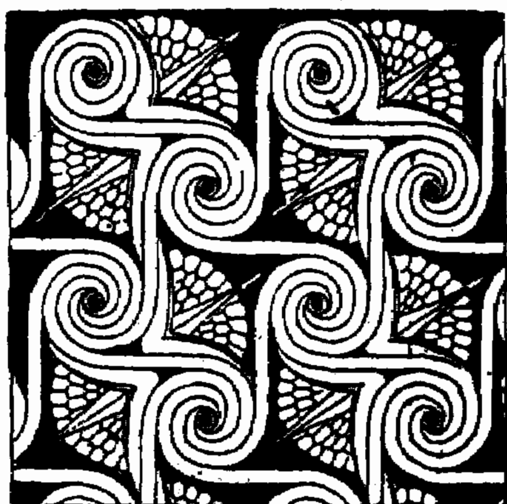
شكل ٥٠



شكل ٥١



شكل ٥٢



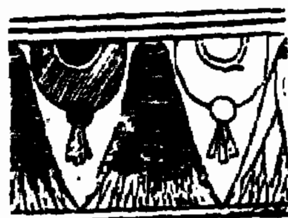
شكل ٥٣



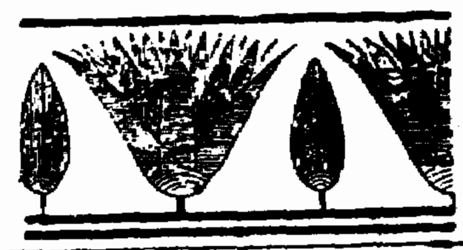
شكل ٥٤



شكل ٥٦



شكل ٥٥



شكل ٥٧

وقد رسم مسقطها الجانبي أو الأفقي (راجع شكل ٥١) فى تكرارات تفوق أنواعها الحصر.

ورسم المصريون كذلك زهر الأقحوان والسوسن وزهر البردى والعنب وسعف النخل فى تصميم الزخارف المختلفة أو على تيجان الأعمدة (راجع أشكال ٢٥، ٣٠ وغيرهما).

الفن الآشورى والكلدى

يختلف الفن الآشورى عن الفن المصرى اختلافا بينا من حيث التاثيرات الشعبية التى أنتجته والعقائد الدينية والأحوال المناخية والجغرافية التى كان لها اتصال مباشر بازدهاره غير أنه يشبه الفن المصرى فى غموض فجر مدنيته وتقطع أوصال سير الحوادث فيه . وقد أنبأتنا الكتب المقدسة بالمبانى العظيمة التى أنشأها أهل بابل وأشور و يرجح العارفون أن فجر هذه المدنية ظهر فى الوجود حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد غير أن حوادث هذه المدة تنساب فى جوف الزمن السحيق انسياب الماء الهادىء فى مجراه وتخبرنا الكتب السماوية عن مبانى السور يان العظيمة وعن ملك صارغون وماحوى من عز ومدهشات طوتها الأيام فى مجاهلها ·

يستهل التاريخ المعروف من عصور البابليين والآشوريين بسلسلة حروب وفتوحات عظيمة قبل انقسام الآشوريين والبابليين على أنفسهم وتفوق الآشوريين وتكوينهم ملكا أثيلا فأغرتهم نشوة النصر على غزو مصر حوالى عام ١١٠٠ قبل الميلاد فى عهد الملك تاجيلات فالثار الأول :

وأبرز ملوك الآشوريين هم :—

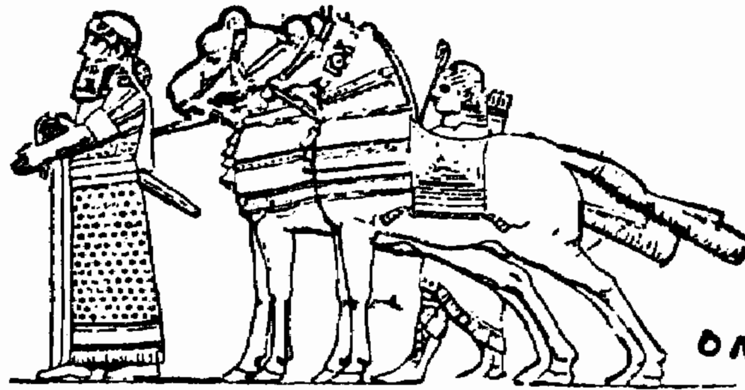
أشور ناظير بال	الذى حكم من سنة	٨٨٥ : ٨٦٠ ق .م
شالمنصر الثانى	» » » »	٨٦٠ : ٨٢٥ ق .م
تاجيلات فالثار الثالث	» » » »	٧٤٥ : ٧٢٧ ق .م
صارغون الكبير	» » » »	٧٢٢ : ٧٠٥ ق .م
سناشريب	» » » »	٧٠٥ : ٦٨١ ق .م
وآشور نابينبال	» » » »	٦٦٨ : ٦٢٦ ق .م

تأثير المواد

مما لا شك أن مدينة كلدة عاصمة بابل و (نينيف) نينوى عاصمة آشور لم تبنيا بالحجر بل بنيتا باللبن وعتبت بعض فتحاتها بعقود مستديرة أو مقوسة وسقفت الحجرات بقبو من اللبن أو الآجر .

ومع أن الحجر قد وجد فى بعض جهات آشور إلا أن استعمال اللبن كان شائعا لسهولة صنعه وتركيبه وقلة نفقاته هناك . ولهذا السبب درست معالم معظم مبانى الآشوريين والبابليين .

وقد اعتاد الآشوريين تغطية أسفل الحائط بقطع كبيرة من المرمر عليها نقوش بارزة تمثل الملك وسط حاشيته فشكل ٥٨ الذى يبين الملك ذاهباً للصيد



شكل ٥٨

مع نباله وجواداً لكل منهما وأما الجزء العلوى من الحائط فقد غطى بالقيشانى المنقوش بالألوان الزاهية الجميلة وزخرف حول العقد بزهور البشنين وبراعمه وزهيراته

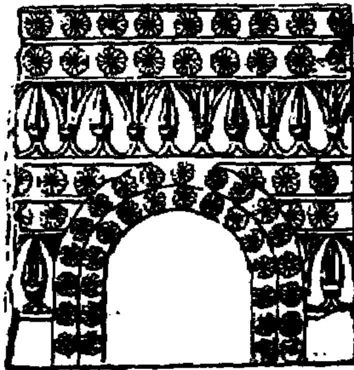
مميزات الفن الآشورى

لم يعن الآشوريون عناية المصريين بتمثيل الحوادث اليومية أو الحوادث التى أثرت فى حياتهم ؛ فلم تمثل طرق الصناعة أو الزراعة كما حدث فى مصر بل

نقش القيشانى الكلدى نقشا بارزا ولون بالأزرق اللازردى والأصفر والأبيض وكلها ألوان خلابة رتبت بعضها مع بعض بانسجام بارع وكان القيشانى الأشورى فى غالب الأحيان مسطحا به حفر خفيف ولم تبلغ ألوانه ما بلغته الألوان الكلدية من الجودة .

هذا وقد شابهت الحيطان الداخلية الحيطان الخارجيـــة غير أن نقوشها أكبر حجما وموضوعها دينى محض كشكل رقم ٦٠ وكثيراً ما تقدمت الأبواب نصبان مجنحان كشكلى رقم ٦١ ، ٦٢ لكل منهما جسد عجل بخمسة أرجل ورأس إنسان وجناحى طائر قدت من المرمر الشفيف أو صنعت من القيشانى الملون بالأخضر أو بالألوان الزاهية الجميلة .

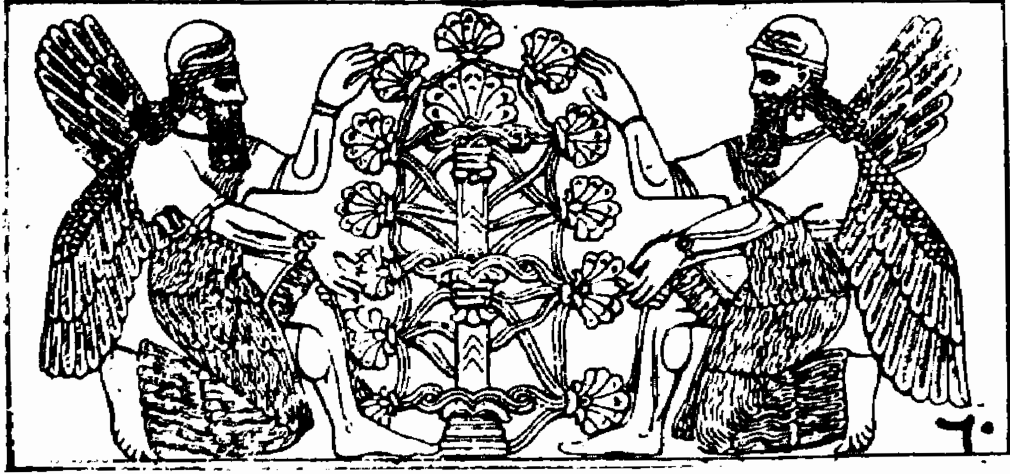
ومما لاجدال فيه أننا نستطيع أن نستشف التأثير المصرى من معظم الأشكال التى مثلت فيها زهرة البشنين والروزيتا البسيطة كما هو موضح فى الشكل رقم ٥٩ وقد انتقلت زهرة البشنين إلى تلك الديار أيام سيتى الأول وشكل رقم ٦٣ يبين بلاطا مزخرفا من قصر كونجيك استعملت فيـه البشنين فى الكنار الخارجى والحشوة الداخلية واستعملت فيه زهرتى الأنثيمون والزهيرة (الروزيت) كذلك ، وكلاهما من الزخارف الأشورية المشهورة. وللزهيرة شكل آخر مبين بالشكل رقم ٦٤ قسمت وريقاته أقساما صغيرة تشابه أقسام أوراق زهرة الأنثيمون الفرعية .



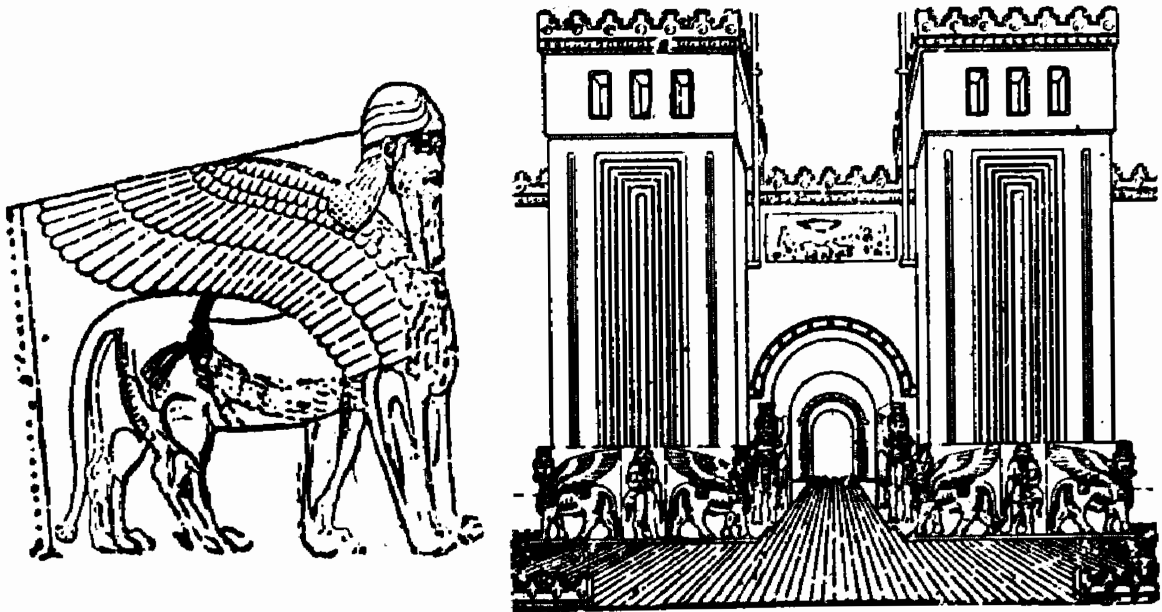
شكل ٥٩

وتختلف البشنين الأشورية شكل رقم ٦٣ عن البشنين المصرية (شكل رقم ٥٠) بجزالتها وقوة نموها وبالشكل الهندسى الذى يتوج أوراقها ويراعمها

والبشنين المصرية أرشق قواما وأصرم مظهرا . وأما زهرة الهوم أو الأنثيمون



شكل ٦٠



شكل ٦١ شكل ٦٢

شكل رقم ٦٥ المأخوذ من قيشانى بقصر النمرود فكثيراً ما تتبادل زهراتها مع براعمها أو مع كيزانها النارية وكلها جميلة النسب والخطوط وقد تكون زهرة الهوم هذه إحدى زهور الشجرة المقدسة كشكل رقم ٦٠

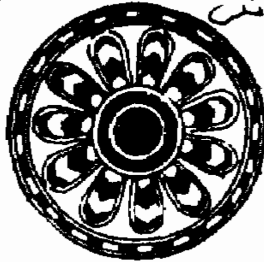
واقتبس الفرس هذه الزهرة عن الأشوريين فى أواخر عهد مدنيتهم القديمة

ففى شكل رقم ٦٦ نشاهد رسما من إفريز مشكل تشكيلا خفيفا لرامى سهام من القيشانى الملون المأخوذ من قصر كسيريس (فى بريسوبوفنس) وهذا الافريز الآن فى متحف اللوفر .

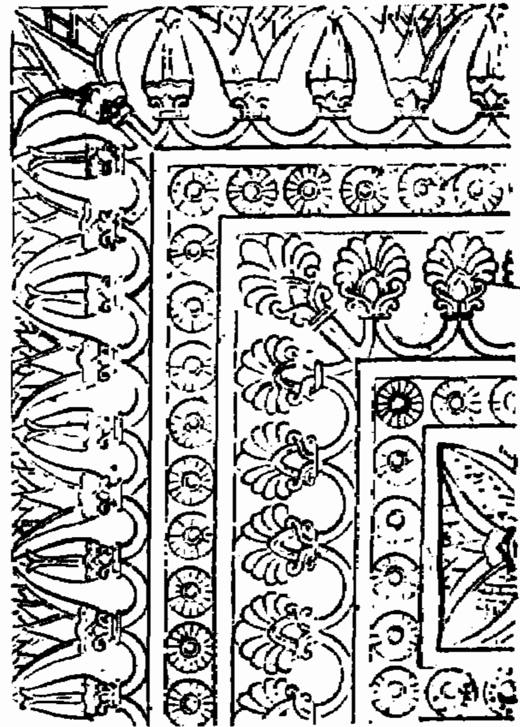
وكذلك اقتبس هذه الزهرة أهالى صقلية وزخرفوا أنسجتهم بها .

الزخرفة الاشورية

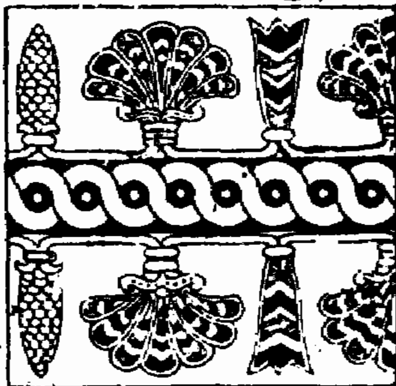
تدل تلك التفاصيل الدقيقة البادية فى الزخارف الأشورية على الصبر الطويل



زهرة الاشورية شكل ٦٤



شكل ٦٣ زهرة البشنين من قصر كونجياك



شكل ٦٥

والملاحظة القوية وكان لهذا أثره على المدنية الاغريقية فيما بعد .

ولم تكن للاشوريين مهارة تذكر فى الحفر على الرخام فقط بل طار صيتهم كذلك فى عمل التماثيل البرنزية مثل التى أقيمت عند باب شالمنصر الثانى وهى الآن ضمن كنوز المتحف البريطانى .

وكان من عادة الأشوريين أن يوجهوا كل عنايتهم لتصميم المدخل الأساسى وأمامه النصب البديعـة المرمرية أو البرنزية (راجع شكل ٦١) وتوج الباب



شكل ٦٦

عقداً مزخرفا بزهور البشنين أو الروزتا ولونت جميعها بالألوان المتألقة الجميلة المزججة (راجع شكل ٥٩)

وأما الفرس فقد اقتـدوا بالأشوريين فى اتخاذهم النصب الحارسة حول

الأبواب واستعملوا الحفر الملون فى الغرف وفى دروة السلالم كما نشاهد ذلك فى الشكل رقم ٦٧

والسمة البارزة فى الزخرفة الأشورية هى القدرة الفائقة فى استعمال الألوان المزججة فى مناسبات خاصة تزيد البناء رونقا وبهاء .



شكل ٦٧

الفن الاغريقى

كانت بلاد الأغريق مكونة من حكومات عديدة صغيرة يتكلم أهلها لغة واحدة و يعبدون من دون الله آلهة متعددة . وقد استعمروا جميع أراضى آسيا الصغرى تلك الأراضى التى شغلها الفنيقيون من قبل ونقشوا فيها آثار مدنيتهم العظيمه التى درست معالمها .

وأما الجزء الجنوبى من هذا الساحل فقد احتله الدوريون واحتل اليونان الجزء الشمالى منه .

و بتتالى الأيام حط هؤلاء الأغريق رحالهم حول سواحل البحر الأسود والأبيض المتوسط المحاذى لسواحل آسيا الصغرى وجزيرة صقلية وأترو ريا وماجنا جريشا بايطاليا و يظهر أن هذه المستعمرات أدركت من المدنية شأواً لم تناظرها فيه بلاد اليونان الأصلية .

و يرجح علماء الآثار أن أقدم المنشآت الأغريقية شيدت عام ٧٧٦ ق . م وظلت الفنون تتقدم بسرعة نحو الكمال حتى بلغت أوجها فى القرن الخامس قبل الميلاد لكنها أخذت فى الانحطاط والتدهور منذ عام ١٤٦ ق . م فصاعداً على أثر احتلال الرومان تلك الديار .

مميزات الفن الاغريقى

يمتاز الفن الاغريقى بأنه المثل الأعلى لكمال التكوين وذلك لرقة تنسيقه وجمال نسبه والبراعة فى التعبير عن الخواطر المختلفة والقدرة المدهشة فى الانجاز وقد سبق الدوريون سواهم فى مضمار المدنيـة ثم لحقهم أهالى إسبرطـه إلا أن اليونانيين الاصليين نقلوا قيادة الفن العليا إلى ديارهم وصارت أثينا منذ ذلك الوقت محط أنظار عظماء الفنانين حتى أدركت فى الفن شأواً معدوم النظير وفى عام

٦٨٠ ق . م دمر أجزركيس القائد الفارس المشهور مدينة أثينا ولـكن الفن انتعش بعد ذلك بسرعة مدهشة حتى أدرك أوجه أيام حكم بركلميس (٤٧٠ — ٤٢٩ ق . م) .

وتقوم البقايا المتناثرة من آثار الاغريق المعمارية والتصويرية والفنية جميعاً شاهدا ناطقاً بما كان لهم من المقدرة العظيمة فى العلوم والفنون وسائر ضروب الحضارة وتشهد كذلك ببعد غور العاطفة الدينية والقوة الشخصية التى تتجلى فى تماثيل الآلهة التى حاكت الحياة فتمثال أبوللو البلفدير شكل رقم ٦٨ حفر منذ



تمثال أبوللو شكل ٦٨

الفى عام خلت واستكشف فى القرن الخامس عشر الميلادى وأبو للو هو الإله الذى يعاقب الخاطئين و يشفى المرضى و يساعد الناس وهو كذلك إله الشمس والغناء والموسيقى ومؤسس المدن .



شكل ٦٩

وأما تمثال فينوس دى ميلو شكل رقم ٦٩ هو أشهر التماثيل الاغريقية طراً وقد وجده فلاح عام ١٨٢٠ فى جزيرة ميلوس احدى الجزر الاغريقية وهو أحد الكنوز العظيمة بمتحف اللوفر و يعرف التمثال عند الاغريق بافروديت آلهة الحب والجمال وعند الرومان بفينوس ويقال أنها حملت درعا لامعا بين يديها الجميلتين تطل اليه لترى صورتها البديعة فيه .

وكلا التمثالين ينطقان بقدرة الاغريق المدهشة فى محاكاة الحياة والتطلع إلى مثلها العليا .

وقد امتاز الاغريق بميلهم إلى الطبيعة وتقديسهم الجمال المطلق وأسمى مظاهر الكمال وهذه خلال لازمتهم منذ حرب طرواده حتى خضوعهم لروما

وكان خيالهم حياً منتعشاً انعكس أثره العظيم فى صور الالهة وتماثيلهم التى تدل على المعرفة الغزيرة لتركيب جسم الانسان وتشريح عضلاته وتدل على المهارة المتناهية التى اتسم بها عرفاء الاغريق القدماء .

المعابد الأغريقية

المعابد الاغريقية قوامها غرفة مستطيلة لحفظ تمثال الإله محاطة بجدار مرتفع خال من النوافذ وحول هذه الغرفة ممرات أربع تحدها الاعمدة المرمرية الجميلة وقد تلحق بالمعبد غرفة صغيرة خلف الغرفة المستطيلة مباشرة . وقد اختلف عدد الأعمدة وأوضاعها فى المعابد فكان لبعضها عمودان أو أربع فى المقدمة ولبعضها ثمانية . أربعة منها أمام المعبد وأربعة منها خلفه وبعضها محاط بعدد من الأعمدة من جميع نواحيه وتختلف عدد الأعمدة حسب التصميم الأساسى المطلوب .

ولما كانت الجدر خالية من النوافذ وليس لدينا دليل ثابت نرجع إليه فى تركيب السقف لذلك كانت انارة هذه المعابد أمرا يرجحه علماء الآثار بأن بالسقف فتحة مستطيلة يسيل النور منها على التمثال أو أمامه فليست مساحة الباب كافية لانارة المعبد بحال من الأحوال . وأشهر المعابد الاغريقية هو البارثنون بأثينا المشيد فوق تل الأكروبولس وهو كذلك أشهر مبانى القرن الخامس قبل الميلاد والبارثنون محاط بستة وأربعين عموداً ثمانية منها عند المدخل وثمانية فى الخلف وصف الباقى على جانبيه .

والبارثنون شكل رقم ٧٠ بناء من الرخام الأبيض الصافى صممه أكتينوس



شكل ٧٠

وكاليقراطس بين عام ٤٥٤ ، ٤٣٨ قبل الميلاد و به حفر طفقت شهرته الخافقين وهذا الحفر مبين بشكل رقم ٧١ والحفر من عمل (فيدياس والـكامن) أعظم



شكل ٧١

مثالى الاغريق و يدل ذلك الحفر على شخصيـــة الحفارين العظيمة وقدرتهما المدهشة وتأثيرهما البارز على معاصريهما ولاحقيهما كذلك .

وكانت أحجار البارثنون متلاصقة جدا حتى لا تـكاد تماشيق البناء تستلفت اليها النظر لدقة انطباقها و يرجع ذلك إلى استعمال الـكانات الحديدية التى تربط الأحجار بعضها ببعض

الطرز الاغريقية

للاغريق ثلاثة طرز هي :

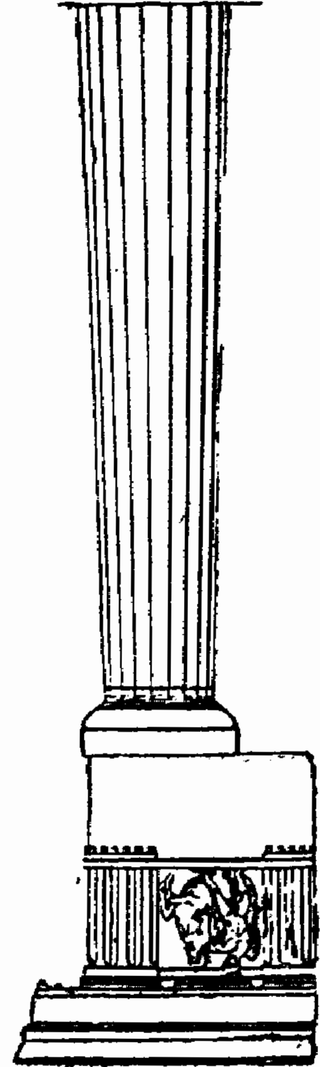
١ — الطراز الدوري ٢ — الطراز الأيوني ٣ — الطراز الكورنثي

١ — الطراز الدوري أو الدوريكي

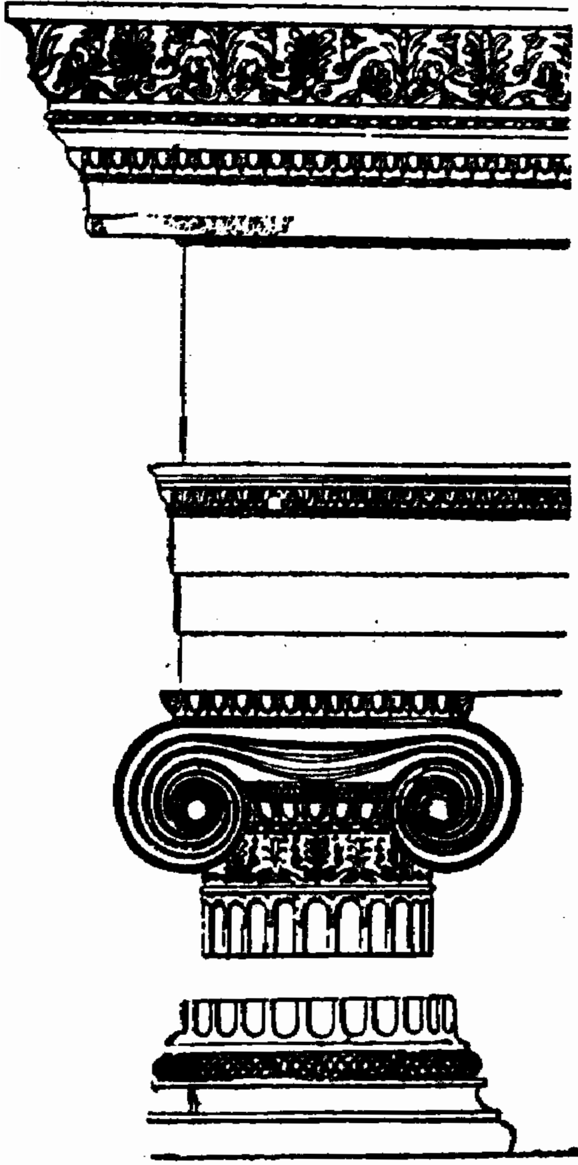
مبين بشكل رقم ٧٢ ويمثل أحد أركان البارثنون وهو هادىء المظهر رصين معتدل الزخرفة ثابت الخطوط متزن القامة متناسق النسب ويتكون الطراز الدوري من جزئين أساسيين العامود والكرنيشة الكبرى وللعمود تاج بسيط وليس له قاعدة بل يرتكز على ثلاث درجات (راجع شكل ٧٠) وبالعامود خشخان عدده أربع وعشرين (وبالخشخان قنوات رأسية تمتد بامتداد العامود ويلتقي أطراف الخشخان بعضها مع بعض في حد رأسي) وتتكون الكرنيشة الكبرى من ثلاث أجزاء الحمّال (العتب) والافريز ولرفرف .

٢ — الطراز الايوني

والطراز الأيوني مبين بشكل رقم ٧٣ يمثل أحد أعمدة الأركثيون بأثينا وهو جميل المظهر يزيد طوله عن العامود الدوري وللعامود تاج حلزوني يميزه عن غيره وله قاعدة وبه خشخان يتصل بجزء من محيط دائرة العامود الأساسية ويرتكز أيضا على ثلاث درجات ولهذا الطراز كرنيشة تشبه في تركيبها الاساسي كرنيشة الطراز الدوري الكبرى لكن عتبه مقسم إلى ثلاثة أقسام وافريزه يختلف عن أفريز الطراز الدوري الذي فيه كوابيل مصفحة من تحت قوالب المعابر بينها فضاء بالبحر وأما الافريز الايوني فقد حلي أحياناً بتماثيل بارزة جميلة الحفر وقد يكون الافريز خلوا منها في أحوال أخرى .



شكل ٧٢



شكل ٧٣

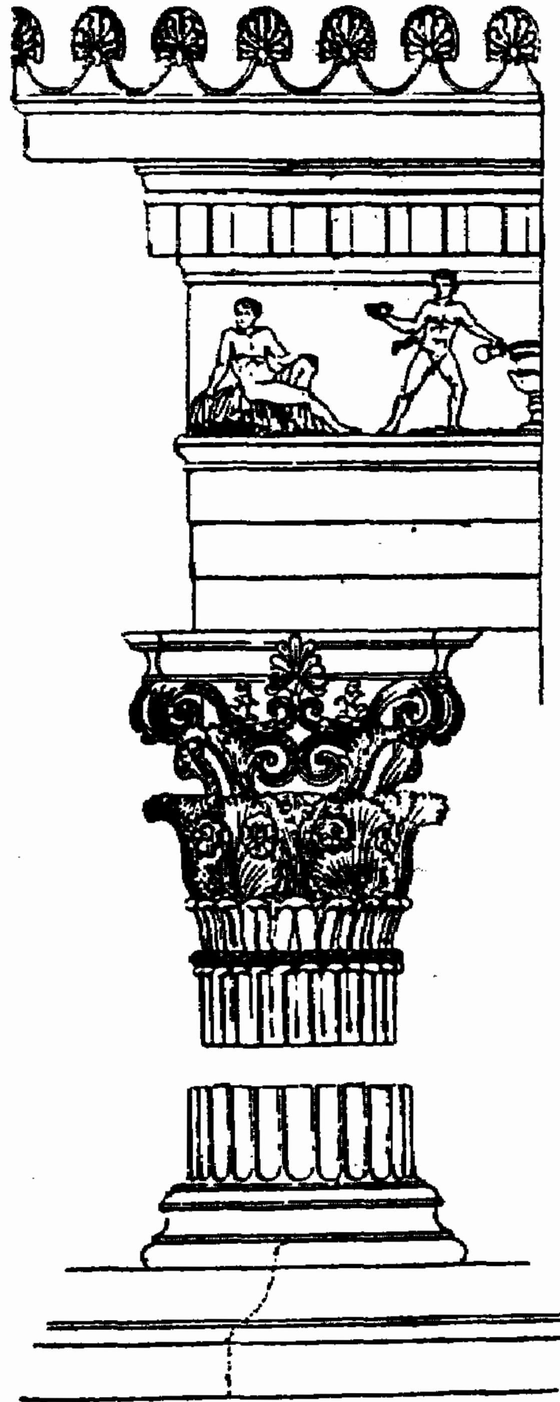
٣ — الطراز الكورنثى

لم يستخدم الطراز الكورنثى بكثرة فى المبانى الاغريقية وأبرز مثل كورنثى عند الاغريق قبر سقراط وشكل رقم ٧٤ يبين أحد أعمدته وهو شبيه بالطراز الايونى غير أن تاجه مزخرف بورق الاكنثس وقد يكون التاج من الرخام أو البرنز وبيدن عاموده خشخان يحف دائرة العامود الاساسية .

الزخرفة الاغريقية

يطفو جمال اللون فى الزخرفة المصرية على كل شىء لكنه فى الزخرفة

الاغريقية ثانوى لأن تشكيلها من حيث ارتفاع الاجزاء بعضها عن بعض وجمال انحناء الخطوط وانسجام سريانها واتزان جزل الظل والنور كل ذلك هو النظام الاساسى الذى صممت الزخارف الاغريقية عليه .



شكل ٧٤

ويظهر أن للاغريق حظا وافرا من السعى وراء مجموعات الزخرفة ورشاقة

خطوطها التفصيلية ويرجع ذلك إلى طموحهم لادراك المثل الأعلى وربما كان هذا هو السر فيما يبدو فى أعمال الاغريق من جدة مستمرة وجمال متجدد وحيوية رصينة .

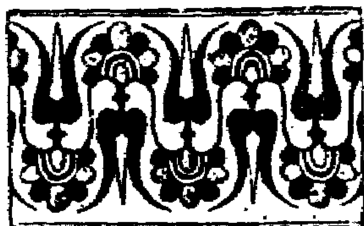
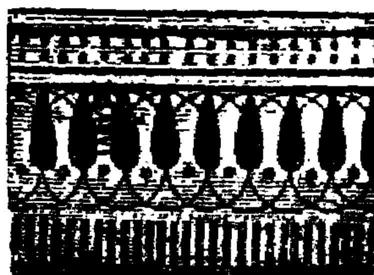
وقد قصد الاغريق بزخارفهم أن تكون لها أهمية تركيبية أى أنها تستظهر تركيب عماراتهم الأساسى ، فشكل ٧٦ يبين زخرفة من الاركيتون بأثينا يختلف نوع توقيع الأشكال فيها حسب تشكيل الكرنيشة فاستعمل ورقة المياه والبيضة والحربة فى مناسبتين مختلفتين مشكلة كل منهما بما يتفق وانحناء الخط الخارجى وقد اختلف تصميم الجزء المسطح منهما تماما لاختلاف سطحه فاستعملت زهرة الانثيمون فيه معربة عن الزهرة الأشورية غير أنها نمقت بما يتفق والروح الاغريقية . وليس من الضرورى أن تتبع الزخرفة العمود الفقرى فى كل العمارة ، كلا ؛ فقد كانت فى بعض الأحوال زخرفة لبعض أعضاء المبانى الفرعية الصرفة لكنها كانت تسكن لحكم المنطق السليم من حيث صلتها بالمجموعة أولا ومن حيث صلتها بنفسها ثانيا . وتظهر قيمة الزخرفة الحقيقية فى النسق الذى صممت فيه وفى نسب الأجزاء التى ركبت منها ، فمن المحال أن نجد زخرفة إغريقية جمعت أجزاؤها عفواً ، بل يختلف كل جزء منها حسب موضعه فى الرسم وأهميته فى الكتلة وصلته بالمجموعة . وليست هذه السمات خاصة بالزخارف المعمارية فحسب بل شاعت فى جميع أنواعها من نقوش الأوانى كمجموعة أشكال رقم ٧٥ أو تصميم مجموعة من الأنثيمون كشكل رقم ٧٧ الذى يبين تصميما ملونا لحشوة منقوشة فى سقف البارثنون .

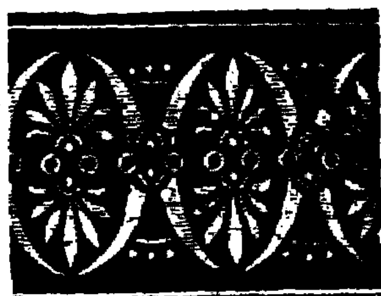
وإذا قارنا ذلك بما يبدو فى الزخرفة الأشورية من شدة وجفاف وتشابه بين أجزائها وما يبدو فى الزخرفة الاغريقية من تناسب الأعضاء مع تباينها لاتضح لنا الفرق فى اختلاف طريقى التفكير .

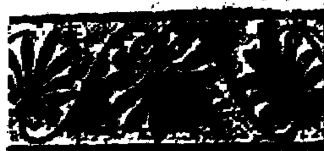
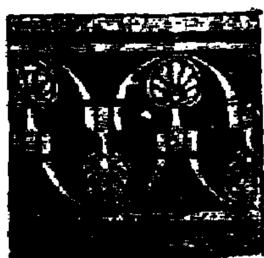
مجموعة زخارف شكل ٧٥



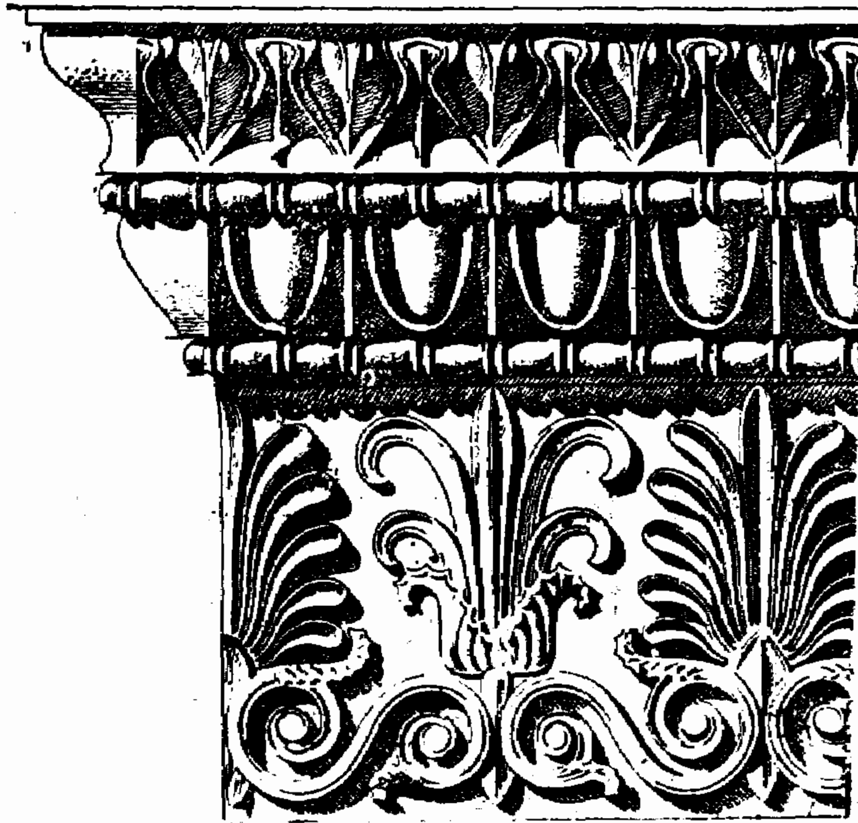


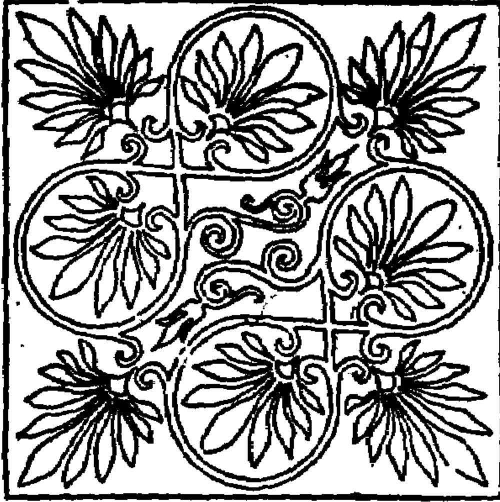
هنالك سمة أخرى لم تفارق الزخرفة الاغريقية تلك هى الصلة الفنية التى تبدو فيها فقد عرف الفنان الاغريقى كيف يبرقش مبناه أو يجرى قلمه على سطح جدره بالزخرفة وعرف الفرصة المناسبة لترك بعض أجزاء مبانيـه عارية عن كل زخرف ثم عرف الوسـيلة التى يكسب بها أعماله الرشاقة والحيوية واتزان جزل التصميم بتحفظ ورصانة راجع أشكال ٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ وتلك أهم المميزات التى سمت بالزخرفة الأغريقية إلى الذروة فى مضمار الزخارف جميعاً .



شكل ٧٦

وجماع ما نعلمه عن الزخرفة الاغريقية أنها تنقسم إلى قسمين : الزخرفة المعمارية وجلها زخرفة بارزة أو محفـورة ملونة كشكل رقم ٧٦ أو زخرفة أوانى الصلصال وكلها بالألوان فقط (راجع مجموعة اشكال ٧٥) وانا لنكاد نلمس الشعور المعمارى فى زخرفة الزهريات الصلصالية من حيث تقسيم سطحها العمومى

وتصميم بدنها وخطوطها الخارجية كشكلى رقم ٧٨ و ٨٠ بيد أننا نلاحظ أيضا أثر الزخرفة التى ظهرت على الزهريات فى المبانى وتحكمها فى عقل النقاشين قارن بين شكلى ٧٦ و ٧٧



شكل ٧٧

نقش الزهريات

أخذت الصناعة الصلصالية عن الآشوريين وكان لصناعة الزهريات شأن عظيم قبل حرب طرواده واستمر نموها المضطرد حتى أواخر عهد المدنية الاغريقية وكان نموها محليا فى بلاد اليونان . وكانت أهم المراكز التى تصنع الخزف هما : رودس وميلوس وأثينا وكورينث وانتقلت إلى جنوبى إيطاليا أيضا .

والصلصال المحروق مع أنه سهل الكسر إلا أنه مادة تدوم آلاف السنين ولا تفنى وهذا هو السبب فى بقاء الأوانى المختلفة النسب دهورا طويلة منذ عملت إلى يومنا هذا وربما كان حفظها فى المقابر من الأسباب المباشرة لدوامها ذلك الوقت الطويل ويرجع تاريخ بعضها إلى القرن السابع قبل الميلاد . ذلك هو الأمد الذى شاع فيه استعمال عجلة الفخار فيه بكثرة .

وقد فضل خزافو الاغريق البساطة والوضوح فى تصميم حدود الاوانى الخارجية كأشكال ٧٨ و ٧٩ و ٨٠ وابتعدوا عن التعقيد وتجنبوا الزخارف البارزة واتخذوا البساطة ديدناً وهذا هو السر الذى يفسر تفضيلهم استعمال الاحمر

والاسود من الالوان لنقش الزهريات لانها من أثبت الالوان على الفخار مع استعمال



شكل ٧٩



شكل ٧٨

الألوان الأخرى فى مناسبات نادرة فى كل الصور التى سبقت حكم الاسكندر المقدونى ثم شاع إبان حكمه استعمال الالوان المختلفة الخلابة . فكانت ألوانهم الصلصالية بسيطة رصينة ، أما المعمارية فاستعمل فيها القرمزى وأنواع الازرق والاخضر أو الذهب اللامع .



شكل ٨٠

مميزات الزخرفة الإغريقية

تمتاز الزخرفة الاغريقية بما يبدو فيها من الرقة ودماثة المظهر ومنها اشتقت جميع الزخارف الأوربية اللاحقة . وقد شغلت ورقة الاكنثس وحلزون الاكنثس مكانا هاما فى الزخرفة الاغريقية ، وتنمو شجيرات الاكنثس فى جنوبى أوربا ومن أوراقها اشتقت الزخرفة وحفرت ورقة الاكنثس الاغريقية على الرخام وكان

قطاعها على شكل حرف ٧ . وبابتـداء تقاسيم الورقة عيون غائرة وتقاسيمها مستطيلة محدبة النهاية كشكل رقم ٨١ بخلاف الاكنتس الرومانية فانها مفرطحة الأطراف عريضة مسطحة يتجلى جمالها فى تاج العامود الـكورنثى (راجع شكل رقم ٧٤) واستعملت كذلك فى شرفات المعابد الاغريقية كما توجت ورقة الاكنتس الاعمدة المحيطة بقبر سقراط .



شكل ٨١ أ

واتخذ الاغريق الانثيمون (كشكلى رقم ٧٦ و ٧٧) عن الاشوريين بعد تحريف بسيط يتفق والذوق الاغريقى ولم يخلق فى عالم الفن نظير التماثيـل الاغريقية وفى اعتقاد الـكثيرين أن العالم لم ينجب من يضارع فيدياس بعد .

ويمكن تقسيم التماثيل كالآتى :—

تماثيل معمارية منها ما حفر فى الافاريز المختلفة (كشكل رقم ٧١) ومنهـا ما عمل لتزيين (فرانطونات) الاسقف الجلونية (كشكل رقم ٧٠) ومنهـا تماثيل مستقلة فردية كماتقدم فى (شكلى ٦٨ و ٦٩) أو مجمعة بصيغة روائية تمثيلية كمجموعة الاكون شكل رقم ٨٢ التى تبين لاكون كاهن أبوللو عندما داهمته حيتان كبيرتان ظهرتا عائمتين على سطح الماء فعبرتا الشاطىء فجأة والتفتا حول الـكاهن وولديه ثم أوردتهما موارد التهلكة .

وقد لون الاغريق مبانيهم من الخارج وجملوها بزخارف تتألق ألوانها فى ساعات النهار المختلفة ولم يفرقوا فى ذلك بين المبانى التى بنيت من الطوب أو الرخام وكان ما فيها من حفر بالغ فى الدقة مصقول السطح رصين المظهر ينم عن الذوق السليم والحذق الفنى المدهش .

نقش الأغريق مبانيهم واستعملوا زهرة الانثيمون أولسان الحمل الاغريقية



شكل ٨٢

(راجع شكل ٧٦) مفردة أو مجمعة كبعض أشكال مجموعة رقم ٧٥ وهى تختلف عن نظيرتها الأشورية (راجع شكل ٦٥) فقد تكون أوراقها مدببة وغير مقسمة والاغريقية أجمل تكوينا وأرشق مظهراً واستعملت على الخزف بكثرة وقد تتبادل مع براعمها أحيانا كما يتبادل الانثيمون الاشورية سواء بسواء

واستعملت حلزونات متفرعة من ورق الا كنثس فى الحفر على الرخام بكثرة واستخدم اليونان أشكالا هندسية عديدة فى مناسبات متباينة ومعظمها متداخل الاجزاء متناسب التكوين وأصدق مثل على ذلك الزخرفة المشتبكة فى قاعدة العامود الأيونى (راجع شكل ٧٣)

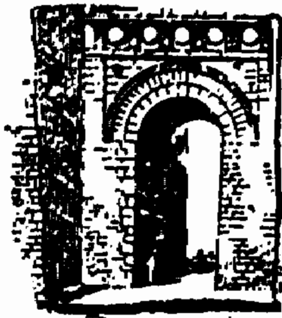
وقد عم استعمال الاحمر الهنــدى فى المدة التى تقع قبل حرب طرواده مع الاصفر الاهرة وتشابهت فى ذلك ألوان النقش والقيشانى وعندما تقدمت بهم المدنيــة استعمل الاحمر الزنجفر والازرق اللازردى والازرق السماوى الصافى والاصفر المائل إلى الحمرة والذهب وأما الاخضر فكان استعماله مقصوراً على مناسبات قليلة جدا وكل هذه الالوان عمت فى واجهات المبانى واستمر استعمال الاحمر الهنــدى مع البنى والذهب والاسود داخل المبانى واستعمل الاخضر نادرا وعنــد ماغزوا مصر استقدموا معهم اللونين القرنفلى والبنفسجى وفى المتحف المصرى ومخلفات آثارهم بمتحف الاسكندرية أمثلة كثيرة تشهد لهم بذلك.

الفن الرومانى

منشأ الفن الرومانى

الفن الرومانى وليد الفن الاترسكى والفن الاغريقى معا. أما الاترسكيون فهم قوم نزحوا من آسيا الصغرى وقطنوا الاقليم المسمى اتريريا (يطلق هذا الاسم على إقليم تسكانيا الحالى بايطاليا وعاصمته فلورنس) ويقع بين نهر التيبر وجبال الاتينين والبحر التيرانى .

ولقد ترك هؤلاء القوم آثاراً تدل على حذق هندسة البناء ، ومما لا ريب فيه أن الفضل فى شيوع استعمال الرومانيين للقباب والأقواس يرجع للاترسكيين كما يبين لنا شكل رقم ٨٣ ففيه عقداً من السور الأتراسكى القديم ، وقد سمى عقد أغسطس بيروجيا وذلك لأن أغسطس أضاف الافريز المبنى بأعلى العقد .



شكل ٨٣

ولما فتح الرومان بلاد الاغريق عام ١٤٦ ق. م رأوا أمامهم الآثار الاغريقية العظيمة التى كانت ذخراً فنياً قنع الرومان بالاقتباس منه كما تشهد بذلك مبانيهم . وأما أنواع الأعمدة التى استعملوها هى بعينها التى استعملها الاغريق ولكن بتصرف يدل على أثر هذا الاقتباس .

وعندما بزغت شمس القرن الأول قبل الميلاد ظهرت أقدم الآثار الرومانية المؤرخة فى الوجود وظلت روما تبتدع المنشآت العظيمة حتى أواخر القرن الثالث بعد الميلاد ، حيث دب دبيب الفوضى والانحلال بين ربوع الامبراطورية الرومانية وهب على إيطاليا نسيم الفن البيزنطى من الشرق وبدأ يؤثر على الممالك التى كانت ملكا للامبراطورية الرومانية .

المناخ

يختلف مناخ إيطاليا حسب المناطق الطبيعية التى انقسمت إليها ؛ فلجنوبها مناخ معتدل دافىء ووسطها لطيف مشمس و يشبه جو شمالها مناخ أواسط أوروبا من حيث تطرفه فى الحرارة والبرودة .

وكان لاختلاف الجو أثره البين على الفن فى شبه الجزيرة هذه كما كان له أثره فى المقاطعات المختلفة التى سادت روما عليها وكانت تمتد من شمالى إفريقيا جنوبا إلى انجلترا شمالا وكان لترامى أطراف هذه الأقاليم أثره على الفن والعمارة ومع ذلك فقد كان الطابع الرومانى فيها قوياً ظاهراً .

الديانة

كانت الديانة الرومانية جزءاً من دستور الدولة مع أنها أخذت طقوسها الدينية عن الاغريق كما اتخذ الرومان آلهة الاغريق بعد تسميتها بأسماء لاتينية

وأما الامبراطور فقد ادعى تسلمه الأمر الالهى فوجب إذاً أن يكون الرأس العاملة فى البانثيون ويجب كذلك أن تدين له سائر شعوب المستعمرات المترامية الأطراف .

ولم يكن للشعور الدينى فى نفوس الرومان ذات المنزلة التى كانت له عند الاغريق وكان كل عمل الكهنة محصوراً فى العناية بالمعابد وتقديم الضحايا للآلهة جميعا . ولقد عظم الرومان أسلافهم وعبدوهم وكان للآلهة فوستا أعظم درجات القداسة وقدمت باسمها أفخم التضحيات .

ولم تكن الديانة هى الرابطة الأساسية بين الشعوب المختلفة التى خفق فوق ربوعها العلم الرومانى القديم بل كان للامبراطور مركزه الحكومى الذى هيمن به وسيطر باسمه على كل شىء فى الامبراطورية الواسعة الأرجاء .

والرومان مدنيون بطبيعتهم ولهذا لم تكن المعابد مبانيهم الأساسية كما كانت عند الاغريق بل كان للرومان مبانى عامة هى المقياس الحيوى لعظمة الرومان وعزة الامبراطورية .

نبذة فى الحوادث الاجتماعية والتاريخية

شابهت حكومة الرومان حكومة الأغريق فارتبطت بالمعاهدات فى مبدأ الأمر حتى استقام لها السلطان وكان على رأسها ملوك منتخبون (من عام ٧٥٠ : ٥٠٠ ق . م) تساعدهم جمعية شعبية ثم تحولت إلى جمهورية فى فجر القرن الخامس قبل الميلاد .

وعند ما غلب بومباى فى موقعة فرساليا بقى يوليوس قيصر بلا منافس لكنه عند ما قتل عام ٤٤ ق . م دبت الفوضى فى البلاد ثم انحصر الحكم بعد ذلك فى مارك أنطونيوس وا كتافيوس (ابن عم يوليوس قيصر) وأميل لبيدوس الذين ناوءوا بروتس وكاسياس وأتباعهم وغلبوهم على أمرهم . ولما انتصر أوكتافيوس على مارك أنطونيوس شعر بوجوب انشاء حكومة مركزية للمقاطعات البعيدة المترامية الأطراف التى نشأت عند تكوين الامبراطورية وفى عام ٢٧ ق . م تسمى أوكتافيوس باسم الامبراطور أغسطس واستعمل أغسطس كنية لأباطرة الرومان من بعد .

وكان عصر أغسطس هذا من أزهى عصور المدنية الرومانية فانتعشت الفنون جميعاً من تحرير و بناء ونحت وموسيقى ورقص بدليل أن عهد أغسطس سطع نوره على روما وهى مدينة مبنية بالآجر ثم تقلص ظله عنها وهى حافلة بالفن . أحجارها من المرمر الملون وحيطانها منمنمة بالنقوش الفخمة وأرضها تلمع بالفسيفساء المذهب الجميل .

ولما مات أغسطس عام ١٤ بعد الميلاد عقبه لفيف من الأباطرة أشهرهم نيرون (٥٤ ـ ٦٩) وتراجان (٩٨ ـ ١١٧) وهدريان (١١٧ ـ ١٣٨) وسبتموس سيفراس (١٩٢ ـ ٢١١) وكاركلا (٢١١ ـ ٢٢٧) ودقلديانوس (٢٤٨ ـ ٣٠٥) بعد الميلاد .

وتجلت حياة الرومان الاجتماعية فى منشآتهم المدنية كساحات اللعب والسباق والحمامات الرومانية الذائعة الصيت والمدرجات الرخامية وملاهى التمثيل ومسارح المصارعة والمحاكم والمعابد الحكومية والخصوصية التى أنشئت فى المنازل لاقامة الشعائر الدينية العائلية .

و بالرغم عن تنوع مطالب البيئات المختلفة التى قطنت روما فقد كانت الطاعة لأولى الأمر هى الأساس الذى شيد عليه حكم الحكومة بين أفرادها وكان للوالد على أولاده حق الطاعة العمياء ومن ثم كانت القوانين والأنظمة سهلة التنفيذ .

مدة الفن الرومانى

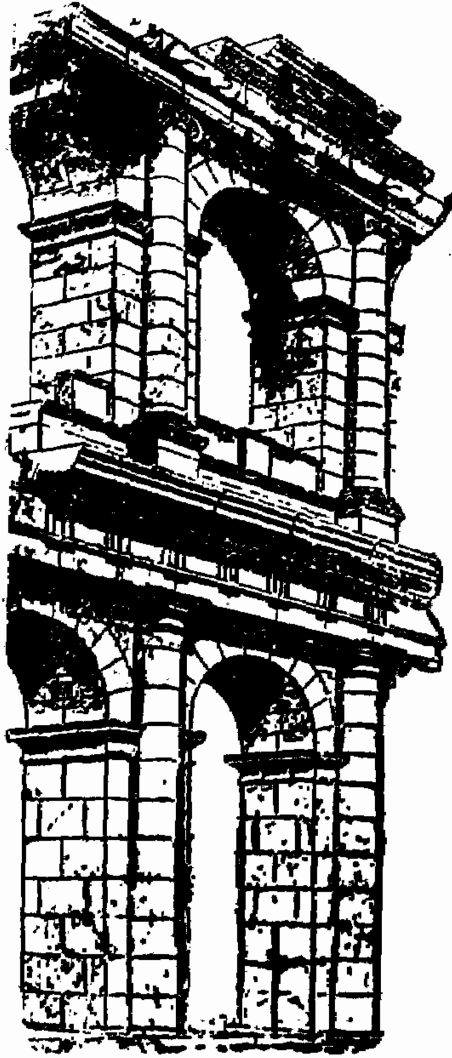
يبدأ الفن الرومانى حوالى سنة ١٠٠ ق . م ثم أخذ فى الفناء سنة ٣٠٠ بعد الميلاد أى أن مدته أربعة قرون تقريباً .

الاصقاع التى بها الآثار الرومانية

توجد تلك الآثار فى ايطاليا وشمال أفريقيا وسوريا و بلاد الغال (فرنسا) وأسبانيا وألمانيا وانجلترا .

مميزات الفن الرومانى

تمتاز المبانى : — بفخامة جدرانها وضخامة حجمها واتساع حجراتها وشيوع استعمال الزخرفة فيها .


شكل ٨٤

وقد استعمل الرومان نفس أنواع الأعمدة التى استعملها الاغريق مع تغيير نسبها وأضافوا بينها الأقواس التى لم تكن عند الاغريق من قبل وكان أثرها عميقا فى عصر النهضة فى أوروبا فكانت الآثار الرومانية فى نظرهم أثمن ما ابتكر العقل الانسانى من فن جميل وكانت مجاراتها لذلك أمر محتوم .

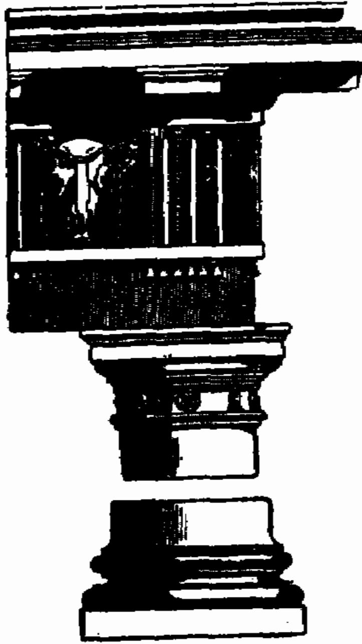
ولقد أقيمت الأعمدة فى الغالب بعضها فوق بعض فكان العمود الأيونى فوق العمود الدورى ، كما كان الحال عند الرومان فى ملهى مارسلس (من ٢٣:١٣ق.م) شكل ٨٤ وقد يكون فوقهما الكورنثى كما كان الكوليسيوم. وكان الكورنثى أكثر من غيره شيوعا .

الطرز الرومانية

١ — الطراز الدورى

ويختلف بنوعيه (الدنتيكيولار والموتيوليار) فى نسبهما اختلافا بينا عن العمود الدورى الاغريقى فلكل منهما قاعدة لم تكن فى العمود الدورى الاغريقى

وأما تاجه فبه رقبة ملساء مستديرة محلاة بزخارف على شكل زهيرات بارزة تحتها طوق مستدير ينتهى بسدابة وكذلك زين الأفريز بأشكال مأخوذة عن هيا كل رؤوس الثيران كما هو مبين بالشكل ٨٥ والكورنيش أسنان كما يرى فى الشكل المذكور

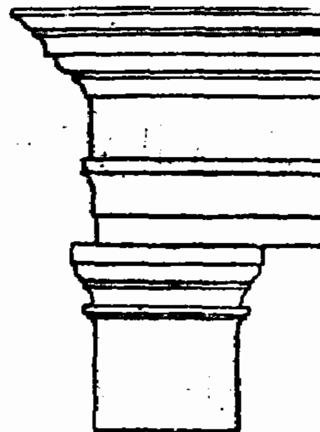

شكل ٨٥

وعلى العموم فبمقارنة العمود الدورى الاغريقى وما يحمله من العتب والافريز والرفرف وبما يحمله العمود الرومانى من نفس الأجزاء السابقة لتبين البون الشاسع بين طريقى البناء والنسب .

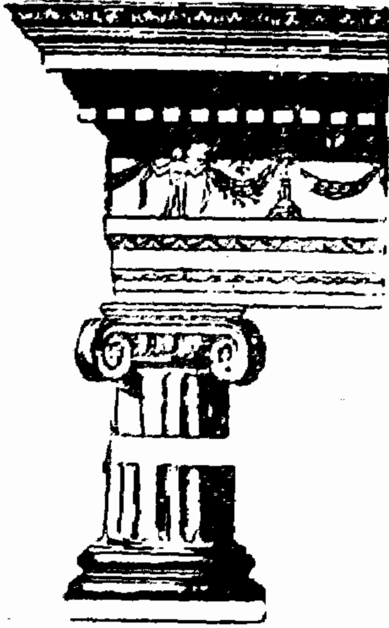
وأهم المبانى الرومانية التى استعمل فيها العمود الدورى هو معبد هرقل كما استعمل فى غيره فى المشهور من المبانى الرومانية .

٢ — الطراز التسكانى

هو العمود الدورى لكنه بسيط عار من كل زخرف وحلية رأيناها فى العمود الدورى وأمثلته قليلة جداً كشكل رقم ٨٦


شكل ٨٦

٣ — الطراز الأيونى



شكل ٨٧

ويختلف اختلافا بسيطا عن نظيره فى العصر الاغريقى وذلك بمقارنة الكرنيشة الكبرى فى العمود الأيونيكى الاغريقى بنظيرتها فى العمود الرومانى وكذلك نجد أن الحلية التى تربط بكرنى تاج العمود الاغريقى منحنية (راجع شكل ٧٣) بينما هى فى العمود الرومانى مستقيمة كما هو مبين بشكل رقم ٨٧ . أما الرفرف فله أسنان فى الطراز الرومانى وزين بأشكال زخرفية لم تكن فى نظيره من قبل .

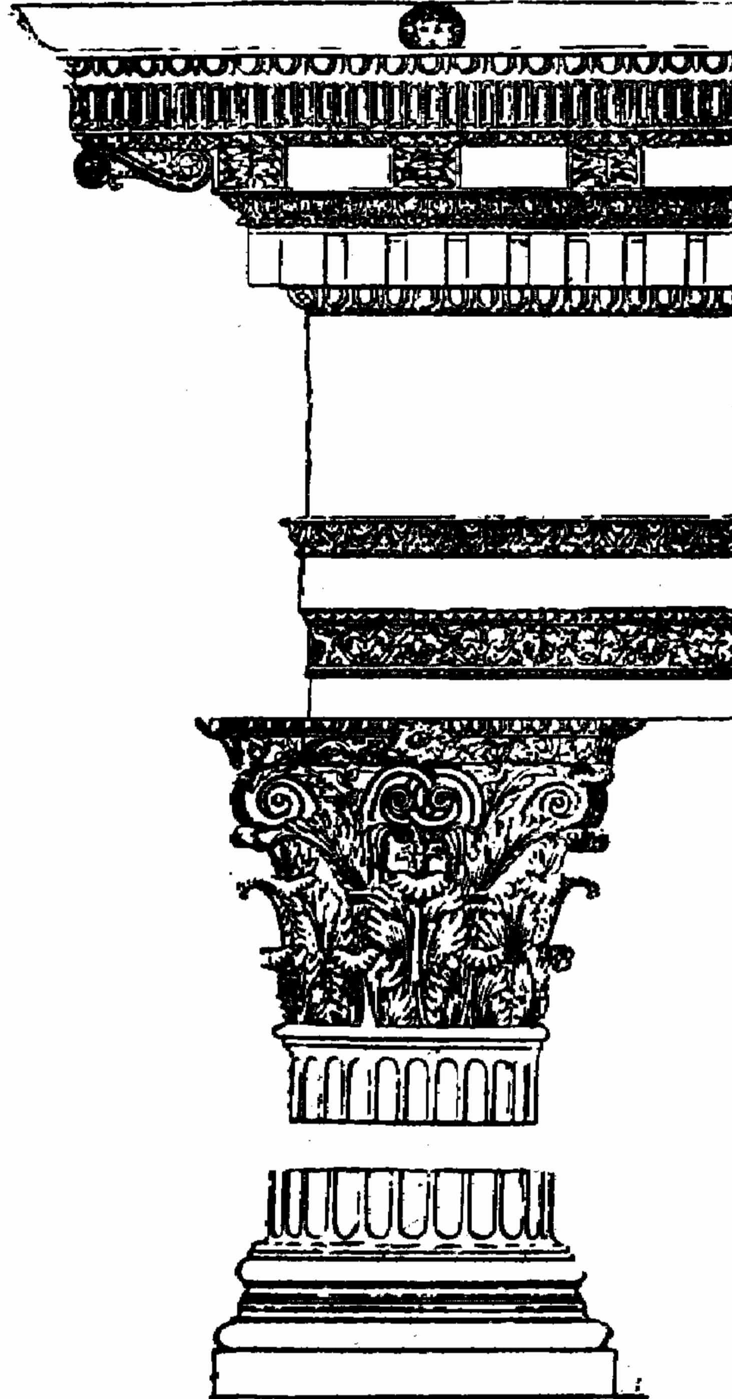
٤ — الطراز الكورنثى

والعامود الكورنثى شكل ٨٨ هو أحب الأعمدة إلى الرومان وكثيراً ما استعمل فى البناء وهو اغريقى الأصل . وعندما ابتدع الاغريق العمود الكورنثى كان تاجه مصنوعا من النحاس للزينة والزخرفة وما لبث الاغريق أن استساغوا جماله وأوجدوا له نظاماً جديداً فى فن البناء يعرف اليوم بالطراز الكورنثى .

ويتكون التاج من صفين من أوراق الاكنثس البديعة التى نمقت بمهارة فائقة ويعلو هذه الأوراق حلزون ملتو حول نفسه كشكل ٨٨ الذى يبين الطراز مأخوذاً من معبد جوبيتر ستاثار وقاعدة العمود مربعة الشكل وله خشخان أو قنوات بها عصى مستديرة صغيرة قد تصل إلى ثلث العمود .

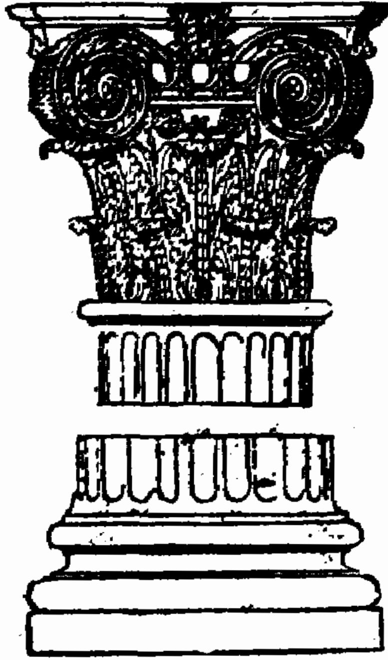
والعتب والـكورنيش بهما حلايا مختلفة وأما الجزء الذى بينهما فأملس (خال من الزخرفة) .

وأم المبانى الرومانية الـكورنثية هو معبد البانثيون بروما .



شكل ٨٨

٥ – الطراز المركب (الكومبوسيت)


شكل ٨٩

هو بدعة الرومان الذى اشتق من الطرازين الكورنثى والايونيكى معا فجزؤه العلوى يشبه العمود الايونيكى وجزؤه السفلى يشبه العمود الكورنثى ومزج التاج الايونيكى والكورنثى معاً فكونا الطراز المركب المبين بشكل رقم ٨٩

المبـــانى العامة

تطلق على المعابد والحمامات ودور التمثيل وغيرها وكان للمدن الرومانية ميادين فسيحة محاطة بمبانى عامة تكون الأعمدة والأقواس واجهاتها .

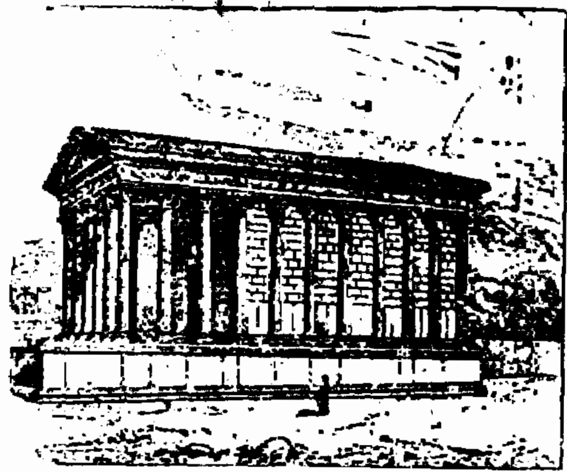
المعابد الرومانية

كانت المعابد إما مستطيلة أو مستديرة .

والمعابد المستطيلة أكثرها شيوعا وكانت الأعمدة التى تحيط بها ملتصقة بالجدران ما عدا أعمدة المدخل بخلاف المعابد الاغريقية التى كانت منفصلة تمام الانفصال عن الجدران كمعبد البارثنون بأثينا .

وكان للمعابد الرومانية مدخل فسيح به عدد من الأعمدة والمعابد الرومانية ترتفع على سفل له سلم من ناحية المدخل فقط كمعبد نيميه الذى شيد فى السنة

الرابعة عشر قبل الميلاد مبيناً بشكل رقم ٩٠ وأما المعابد الأغريقية فكانت



شكل ٩٠

عكس ذلك ترتفع فوق درجات تحيط بها من جهاتها الأربع (راجع شكل ٧٠) ولا شك أن تصميم المعابد الاغريقية أكثر أحكاما و بساطة من المعابد الرومانية

المعابد المستديرة

وخير مثال نسوقه للمعابد المستديرة هو معبد البانثيون بروما الذى يرجع تاريخ تأسيسه إلى سنة ١٢٠ ق . م فى عهد هدريان ولهذا البناء قبة عظيمة من الخرسانة قطرها ٤٣٫٣١ متراً وارتفاعها يقرب من خمسين متراً عن سطح الارض وفى أعلى القبة عين يسيل منها النور وما يزال البناء جميعه حافظا لشكله الاصلى حتى اليوم .

الحمامات الرومانية

كانت عديدة وهى مثال حى لما كان عليه الرومان من المدنية والحضارة وكذا دور تمثيلهم .

وقد كشف عن عدد من هذه الحمامات فى المدن الأثرية بفرنسا . وما تزال انقاض بعضها باقية إلى اليوم فى نواحى الامبراطورية الفسيحة .

وأما الحمامات فى روما فكانت أكثر اتساعا وأعظمها حمامات الامبراطور دقلديانوس والامبراطور كراكلا وكانت تحتوى عادة على :

(١) الحمام الساخن و به المغطس .

(٢) مكان للاستحمام بالماء البارد .

(٣) مكان للالعاب الرياضية .

(٤) بهو للمطالعة .

و يلاحظ فى هذه الحمامات أنها كانت منتظمة كثيرة الضوء بهـا أفران تحت الارض تشع منها الحرارة والبخار و يصل الماء الدافىء منها إلى محـال الاستحمام .

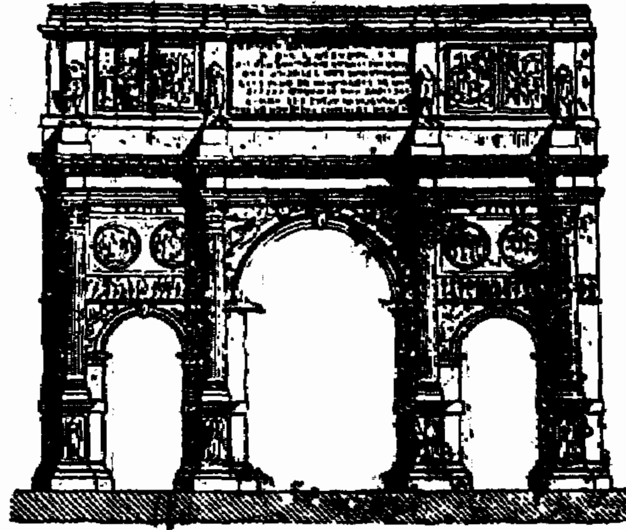
اقواس النصر

وهى مبان مُستطيلة الشكل بها ثلاث أقواس على شكل أنصاف أدوائر وسقفها قبو على شكل نصف اسطوانة و يزيد سعة القوس الأوسط عن سعة القوسين الجانبين .

الغرض من إقامة هذه الأقواس .

أقام الرومان هذه الاقواس تخليداً لذكرى انتصارات أباطرتهم (قياصرهم) فى الحروب المختلفه ولهذا نقش عليها ما يدل على هذه الانتصارات بنقوش بارزة فى الواجهات . وللاعمدة كراسى مرتفعة وكثيراً ما تكون على الطراز الكورنثى .

ومن أقواس النصر الشهيرة الموجودة بروما قوس الامبراطور الرومانى تيتس الذى امتاز بنقوشه البديعة . وكذا قوس النصر المقام للامبراطور قسطنطين مبينا بشكل رقم ٩١



شكل ٩١

النقش الرومانى

الطرق التى استخدمت للنقش ثلاث : —

(١) تطعيم قشرة من الرخام بأخرى

(٢) الطلاء بالدهان العادى

(٣) دهان الغراء

فى قصور الأغنياء والحمامات والمعابد كان الجزء الأسفل على الأقل محلى بقطع من المرمر المجزع المتشابه فى اتجاه اليافه كى يحدث وضعه هذا تماثلا واتزانا بين الوانه المختلفه

والأرجح أن الرومان اقتبسوا ذلك عن الاشوريين والبابليين الذى كان لهم فضل السبق فى استعماله بمهارة فائقة . فكان على ضفة نهر التيبر مصنع خاص لقطع المرمر وتشكيله ، فكان طلب الرخام كثيرا وموفورا إذ هو مادة الأعمدة ومادة البلاط والاسفال ، ومادة تغطية المبانى على تعدد أنواعها .

ومن الأمور المحزنة اختفاء المراسيم الامبراطورية القديمة التى سطرت على الرخام والتى استعملت فى المبانى إبان العصور الوسطى ، وفى عهد النهضة كذلك

الزخرفة الرومانية ومميزاتها

اقتبست معظم الزخرفة الرومانية عن اليونانيين مع تغيير يتفق مع الزمن والبيئة . كما استعملت ورقة الاكنتس فى الزخارف الحلزونية، وفى تاجى العمود الكورنثى (راجع شكل ٨٨) والعامود المركب (راجع شكل ٨٩)

والزخرفة الرومانية تتركب عادة من حلزون متفرع محلى بورقة الاكنتس ثم ينتهى بزهرة مستديرة الشكل تقريبا . ولقد كان الرومان معتدلين فى استعمال الزخرفة فى بادىء الأمر فى مبانيهم ، ولكنهم ما لبثوا أن أفرطوا فى استعمالها فيما بعد .

أهم مميزات الزخرفة الرومانية

(١) أوراق الاكنتس الرأسية (راجع أشكال ٨٨ و ٨٩) والحلزونية كشكل رقم ٩٢



شكل ٩٢

(٢) خطوط مموجة مزخرفة تخرج من أجسام آدمية شكل رقم ٩٣

(٣) حيوانات خيالية بجانبها زخارف شكل رقم ٩٣

(٤) زخرفة من الهيكل العظمى لرؤوس الثيران ، شكل رقم ٩٤ (راجع شكل ٨٥)

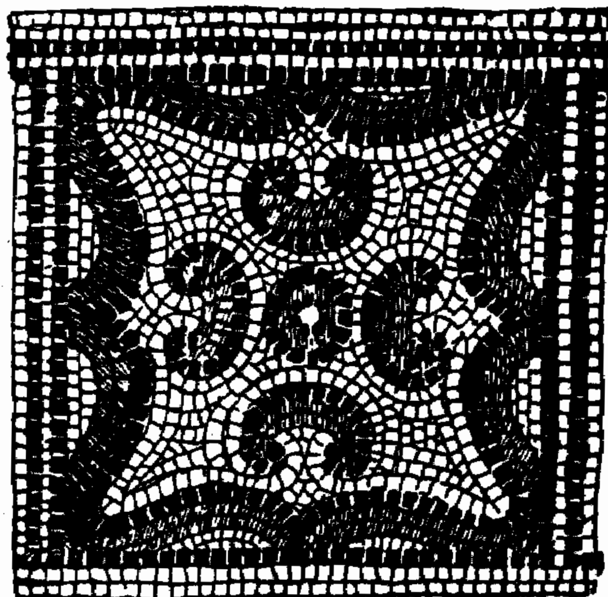


شكل ٩٣



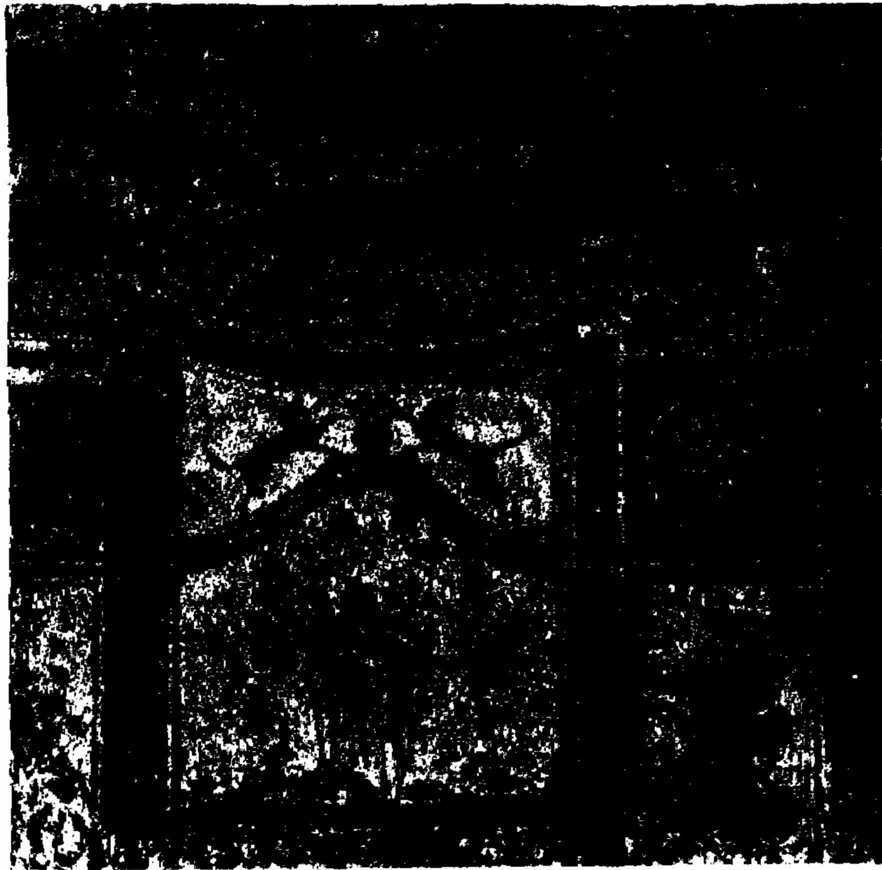
شكل ٩٤

(٥) تغطية الجدران التى بنيت بالمونة أما بالرخام الملون أو الجبس المزخرفين أو بالفسيفساء كشكل رقم ٩٥



شكل ٩٥

(٦) النقش بالألوان على الجدران المغطاة حديثا بالجبس وفى بعض الأحيان تتمشى الألوان جنباً إلى جنب مع النقوش البارزة المصنوعة من الجبس أو الرخام البارز المحفور كشكل رقم ٩٦ الذى يبين نقشا ملونا ، وحفرا بارزا من قبر أنيسلى بروما



شكل ٩٦

يستنتج مما تقدم أن الرومانيين أخذوا كثيراً من فنونهم وزخارفهم عن الاغريق ، وفنونهم بحاجة إلى الكمال والبساطة والاتقان فى عمل النماذج النهائية (وتشطيبها) فينقصها كثيراً من المميزات التى سمت بالفن الاغريقى إلى أسمى الدرجات

مقارنه بين التفاصيل المعمارية الاغريقية والرومانية

الكرانيش الاغريقية

توقف تصميم الاغريق على جمال الحد الخارجي للكرانيش التى تكاد تكون مخروطية القطاع الجانبى مزخرفة فى الغالب بزخارف بلغت من رقة الحفر فيها أنها لا تؤثر فى جمال الشكل العمومى بل تزيده جمالا ، ولا تؤثر فى مظهره العام . وكانت كلها من الرخام الأبيض الجميل ، حادة القطع (راجع رسومات الطرز)

وأما نواة الكرنيشة فقد قدت فى جميع عمق الرفرف وأما الكوابيل فكانت دائما أفقية إلا على جانبى الباب فكانت رأسية فقط .

الكرانيش الرومانية

توقف تصميم الرومان على الاكثار من الحفر خلاف الاغريق وكانت قطاعات الحلايا أجزاء من دوائر حقيقية ، وحل حب التظاهر بالثراء محل الرقة والبساطة ، وقد غطيت جميع أجزاء الرفرف بالزخارف المنقوشة الملونة التى خلت من الرقة ، ويرجع ذلك إلى استعمال المواد الرخيصة فى بعض الأحيان كالأحجار الرملية (راجع رسومات الطرز)

وينتهى نواة الكرنيش بسنة بأسفلها وقد استعملت الكوابيل رأسية ، وكذلك استعملت فى مفتاح العقد وغيرها من المناسبات رأسية الوضع أيضا

الزخارف الاغريقية

لم يخلق بعد من يستطيع منافسة الاغريق فى صناعة التماثيل الفردية (راجع شكلى ٦٨ ، ٦٩) أو التى أنشئت جماعات (راجع شكل ٨٢) أو تلك التى

ابتدعت لتزيين العمائر المختلفة كما كان الحال فى تماثيل فرنتون وافريز البارثنون والرأى الراجح أن بعض أجزاء المبانى لون بعناية برخام أو اسمنت مسحوق ملون أضافت جمالا فريدا لذلك المعبد ، وقد استخدم بوليجنوتاس وغيره من عظماء الفنانين فى عمل النقوش فى العهد الهيلانى . وأما النقوش الحائطية فكانت فى مبد مرها تشابه نقوش الأوانى ، وأما فى الأيام الأخيرة فقد كانت محلية تختلف باختلاف البيئة التى ازدهرت فيها لكنها كانت فخمة جميلة على وجه عام

وقد استعمل الاغريق الانثيمون منقحــة فى أحوال عده (راجع مجموعة ٧٥)

والظاهرة الملموسة فى الفن الاغريقى على العموم هى البساطة المتناهية ، وانا لا ندرى أتعمدوا ذلك أم جاء لهم عفوا

واستعملوا الرخام الرائق ذا التجذيع الصافى الخفيف الذى قُد ليظهر جماله رسوخ قدمهم فى الفن . وقدرتهم على انتقاء أنسب المواد ، وسواء اشتغل الاغريق فى بناء معبد لهم ، أو نحت تمثال هرميس مثلا فقد كان مدار عملهم حول الجمال المطلق المجرد من كل زينة تضاف بقصد زيادة التحلية

ولقد كانت الزخرفة الاغريقية متناهية فى بســاطتها سواء كانت الزخرفة معمارية أو غير معمارية ، وقد استعملت ورقة الا كنثس وحلزون الا كنثس بكثرة ، والورقة التى اشتقت منها هذه الزخرفة نبتت شجيراتها فى جنوبى أوروبا وهى ذات نوعين لاوراق أحدهما حلــات ضيقة مدببة الاطراف قطاعها كرقم ٧ وبها ثقوب غائرة حالكة الظل ، وتلك هى التى فضلها الأغريق ، وأما الأخرى التى أحبها الرومان فأطرافها عريضة بها استدارة مسطحة القطاع ، وقد استعملت الاغريقية أساسيا فى العمود الكورنثى والتاج الذى يعلو قبر سقراط والحلزون الكورنثى الذى يستعمل عادة فى الأفاريز أيضا وحافته حادة القطع ،

وقد أحب الاغريق أيضا زهرة الانثيمون وكثيرا ما استعملت فى النقوش المختلفة التى تتوج الاكتاف والمحاكيات .

ونستطيع تقسيم صنع التماثيل إلى قسمين أساسيين :

(ا) منها ما هو معمارى حفر للفرنطونات وقطاع هـذا النوع بجسم كامل القطاع (راجع شكل رقم ٧٠)

(ب) تماثيل محفورة حفراً خفيفا كتلك التى استعملت فى أفريز البارثنون (راجع شكل رقم ٧١) والتماثيل المستقلة كتماثيل الآلهة (كشكلى ٦٨ ، ٦٩)

وقد لونت بعض أجزاء واجهات المبانى ونرى أن الآجر أو الحجر أو بعض أجزاء الرخام لونت بطبقة جميلة من سمنت ناعم ملون وعلى الأخص المعابد الدوريكية ثم صقلت كأنها مرآة تعكس الصور كما قال فتروفيس .

وبالجملة فقـد وصل الفن الاغريقى حدود الكمال وذلك لميل فنانيهم إلى البساطة ولا غرو فقد خلق الاغريق فنانون مطبوعون محبون للجمال المطلق

الزخرفة الرومانية

تحقق الرومان من تفوق الاغريق فى الفن وقنعوا لذلك باستخدامهم وأمروا بنقل فنهم القديم بعد تحويره نوعا ما إلى ديارهم

وفى فجر المدنيـة استعملت الفسيفساء لتغطية سطح القبو والأرضيات (راجع شكل ٩٥) وكثيراً ما كان فظا فى مظهره وكان لاستعمال الرخام المستعار على السطح أثر عظيم فى تجميل المبانى فقـد عرف الرومان مزيته الكبرى إبان حكم أغسطس .

وكثيراً ما استعملت حلايا فى الأفاريز مشتقة من رأس الثور على مسافات بينها زخارف من أوراق الشجر وزهره وقد اشتقت هذه البدعة من جماجم الثيران

التى صرعت وسلخت فى ساحات المصارعة وعلقت فوق الهيكل المقدس وربطت بباقات الزهر (راجع شكل ٩٤)

فى عهد أغسطس استعمل الرخام ونوع من سمنت الرخام المسحوق الملون لتغطية الحيطان أو الأعمدة الحجرية أو لتهيئة أرضية جميلة ملساء للنقوش التى أحبها الرومان و بالأخص فى مدينة بومباى .

وكانت للنقوش الحيطية فى الحمامات الرومانية أثر بعيد إبان عهد النهضة الأوروبية فى أحد أطوارها وقد استعمل حلزون الاكنثس بكثرة حتى صار علما من أعلام الزخرفة الرومانية (راجع شكل ٩٢) ولا يكاد يقنع الرومان بشىء من ضبط النفس فى استعمال الزخرفة وقد بلغ من حبهم فى الفخامة والتظاهر بالعظمة أن غطيت جميع حيطان المبانى التذكارية العامة بالزخرفة . وقد كان للمواد المستعملة أثرها فى ذلك ولا جدال فقد استعملت الخرسانة وكذلك الحجر الجيرى كلاهما فى حاجة ماسة إلى تغطية سطحها الخشن المظهر واستدعيت لذلك الزخارف المختلفة وأتم الرومان بها فخامة مبانيهم .

اتسمت الفنون الرومانية بما تتركه فى النفس من أثر قوى فخم يشعر بسطوة الحاكم ولا غرو فقد ولد الرومان حكاما وكان فنهم لهذا نتاج حبهم للعنف والقوة والفخامة .

الفن البومباى

كانت مدينة بومباى وهيركيولنم وستابيا من المدن الرومانية فى خلال القرن الأول من الميلاد عرضة لثوارت الزلازل ففى سـنة ٦٣ ميلادية دمرت الزلازل المدن المذكورة . ولم تكد يد الاصلاح والتعمير تعمل فى انهاضها وتقيم ما تهدم من من مبانيها حتى دهمها بركان فيزوف بثورانه فى سـنة ٧٩ ميلادية فدك المدن ودمر العمائر ودفن كثيرا من التحف والـكنوز الفنية فى جوف الأرض و بقيت هذه الآثار وديعة فى مخابئها حتى كانت أوائل القرن الثامن عشر حيث كشف لنا علماء الآثار عن مدينة هيركيولنم فى سنة ١٧٠٩ ميلادية ومدينة بومباى فى سـنة ١٧٤٨ وفى هاتين المدينتين عثروا على آثار فنية ثمينة نقل الشىء الـكثير إلى متحف نابولى .

ومما لا شك فيه أن فنون بومباى الزخرفية هى إحدى مظاهر الزخرفة الرومانية وحقبة من حقبها المحليـة فتختلف عن فن العاصمة الرومانية فى بعض نواحيه وتشابهه فى نواح أخرى فهو فن محلى منسق التفاصيل والـكتل فيه مسحة أغريقية ورقة تمت فى لطفها إلى رقة أهالى الجنوب التى تسرى فى عروق أهالى جنوب إيطاليا لـكن فنهم حوى تفاصيل قنمت هذا الفن الاتراسكى المولد

وترجع أهمية الفن فى بومباى إلى مظهره المدهش الذى يبدو عليه الآن بعد أن تعاقبت عليه هذه الدهور الطوال رغم دفنه عند هياج بركان فيزوف عام ٧٩ ميلادية وتدمير المدينة بأجمها

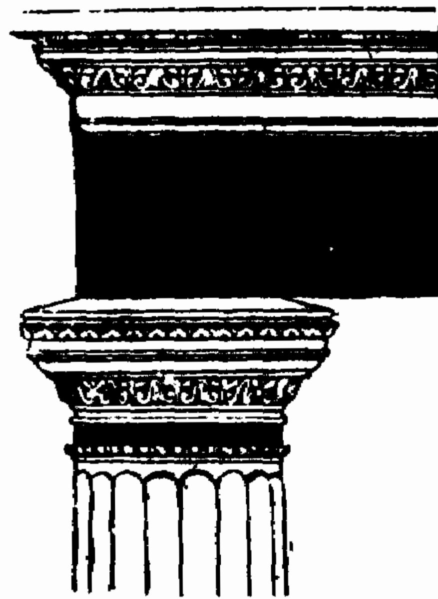
هذا وقد كشفت لنا حفريات مدينة بومباى عن طابع من حياة المقاطعات الجنوبية التى عاشت فى القرن الأول . ويجب أن نذكر كلما ذكرنا مدينة بومباى

أن القصور والحمامات والمعابد التي بنيت حديثا إنما أنشئت لتحل محل سابقاتها التي دمرت من قبل فبنى المهندسون جميع المبانى قليلة الارتفاع إتقاء لخطر الزلازل فاختلفت فى ذلك عن المبانى الرومانية التذكارية الشاهقة . فهذا الفن فى الحقيقة صورة صادقة من الفن الذى سبق العهد الامبراطورى الفخم مع ما فيه من خلاف فى الذوق أكثر مما يتوقع النقاد

وتتسم زخرفة هذا العهد على العموم بما يبدو فيها من حرية الفكر وخفة الروح والدقة فى التفاصيل التى توحى بأشغال الاغريق فى العهد الهيلانى

التفاصيل المعمارية

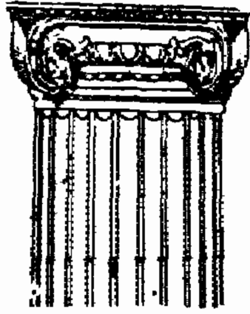
بنيت الطرز المعمارية بتصرف وحرية عظيمين وكثيرا ما كان الطوب الاحمر أو الدبش أو الحجر قوام مبانيهم ثم غطى بعد ذلك بالجص فكان فى الطراز الدوريكى مسحته الاغريقية أقرب من صلته بالرومان كما هو مبين بشكل رقم٩٧



شكل ٩٧

وهو يبين العامود الدورى مأخوذا من بيت شاعر المأساة فى بومباى

وأما الطراز الايونى فكان تاج عموده مزدوج البكرة كثير البروز مبينا بشكل رقم ٩٨ وقد طرأ على عدد أوراق التاج الكورنثى وتفاصيله تغيير يذكر كذلك ولم يكن للعامود الدوريكى قاعدة ما واستعمل بعض الأعمدة بدون كراسى مع اختلاف فى تفاصيل الكرانيش كذلك وكثيرا ما عمد المعار فى ذلك الوقت لملأ أسفل خشخان الأعمدة بالجص الملون حتى لا يتطرق العطب إلى حافات الخشخان بسرعة لأنها من الجص والجص لين سهل الكسر



شكل ٩٨

وقد أدى استعمال الجص إلى تلوينه بألوان بديعة عديدة عجيبة هادئة المظهر حتى التيجان فقد لونت وحفرت وشكلت بمختلف الأشكال والزينات وشكل رقم ٩٩ يبين تاجا لكتف ملون مأخوذ من أحد منازل بومباى .



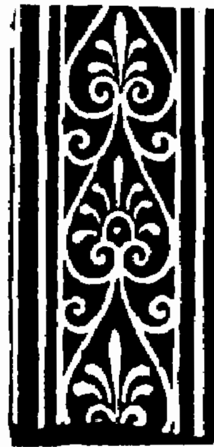
شكل ٩٩

النقوش الحائطية وهى أهم علامات فن بومباى

يعتبر نقش بومباى أعلا درجات النقش الرومانى سواء فى ذلك ما صنع من الجص أو المرمر الملون المستعمل فى تركيب العمارات الأساسى أو ما صنع لزخرفتها والأمر المدهش فى حياة هذه المدينة أنها بنيت للمرة الثانية بعد تدميرها بستة عشر سنة ونقشت نقشا شيقا وما تزال بعض آثارها يشهد بتلك الأعجوبة . وقد نقل كثير من النقوش إلى المتحف الملكى بنابولى وأن ما بقى فى مكانه الأثرى لعجيب ظريف فى مادته وجماله

ونرى فى المدة الأولى من صور هذا العهد تأثير الفن الاتراسكى فقد قسمت

الجدر الى حشو بسيط الأوضاع والعدد وكثيراً مالونت بألوان تحاكى أنواع الرخام الايطالى المختلف وفى المدة الثانية تجلى التأثير الاغريقى الذى يرجع استقدامه إلى هذه الديار عام ٨٠ ق . م ويميز هذا الاسلوب استخدام نقوش نقلت عن الأصول الأغريقية كشكلى رقم ١٠٠ و ١٠١ وكلاهما يبين زخرفة مأخوذة عن الأنثيمون الأغريقية أو نقوشا لصور توضح بعض الأقاصيص الأغريقية الخرافية التى استعملت معها الزخارف المعمارية البسيطة المكونة من الأعمدة بكرانيشها وقواعدها وهذه العمد تفصل الحشاوى المختلفة بعضها عن بعض وتمتد بطولها .



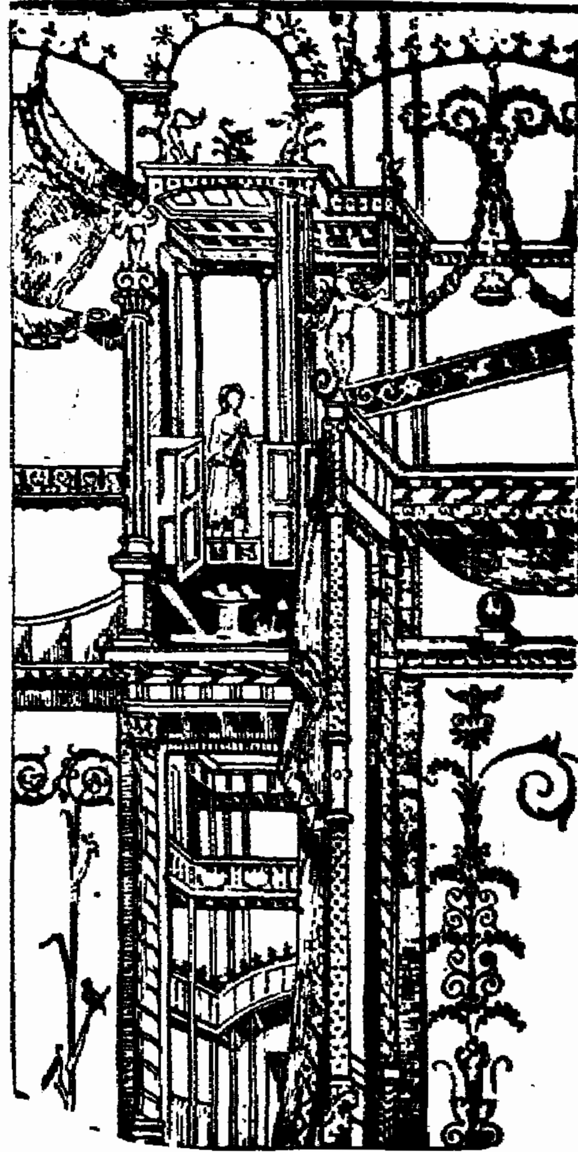
شكل ١٠٠



شكل ١٠١

وأهم الطرز هو ما يلى هذين العهدين وهو فن بومباى الأصلى ويتجلى فى نقوش المنازل التى بنيت بعد الزلزال المشهور ويتسم باستعمال التفاصيل المعمارية الخيالية التى رسمت من احدى نواحى المنظور الهندسى الاصطلاحى وبه عمد رفيعة مذهبة وحمال نحيل وفرانطونات خفيفة الظلال وبهذه التفاصيل طنف شيقة المظهر كشكل رقم ١٠٢ وقد يكون بأعلاها مناظر تمثل السحب الصافية وبداخل هذه التفاصيل المعمارية صور بعضها قصصى كبير الحجم وبعضها بسيط الموضوع وفى الوسط رسومات تمثل آلهة البحر وأطيافه .

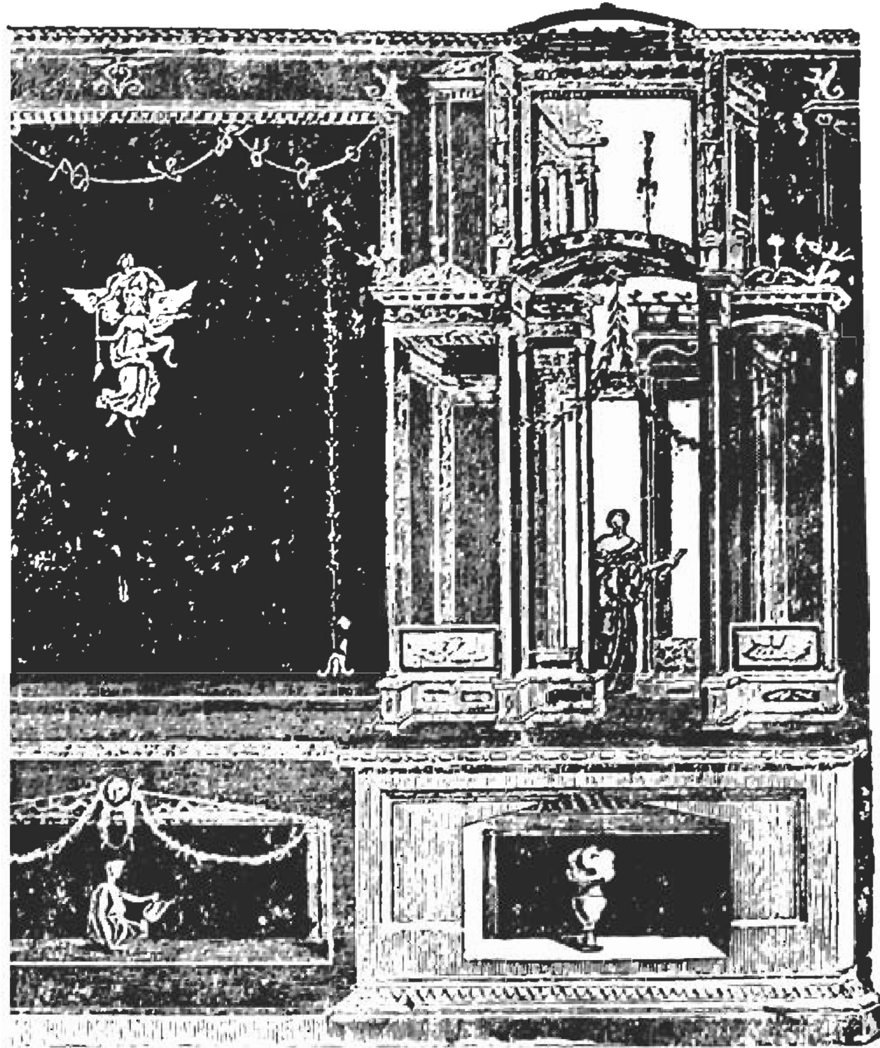
ثم يلى هذه الطرز أسلوبا هو أشبه بالاحلام فى طريقة تنميقه وزخرفته وانسجام تلوينه كشكل رقم١٠٣ ، والزخارف على حدتها متنوعة الاشكال رشيقة



شكل ١٠٢

القوام معتدلة النمو تختلف ألوانها فى الشدة بين الأحمر والفضى والأسود وكلها تدل على المهارة الفنية النادرة المثال التى ليس وراءها زيادة لمستزيد فى جمال زخرفة المبانى كشكلى رقم ١٠٤ و ١٠٥

والمرجح أن طريقة الدهان فى معظم النقوش كانت على البياض فيلون أولا ثم تمر ريشة المصور عليه بعد ذلك كى يهيء قوامه النهائى . واستعمل الشمع الملون فى حالات غير السالفة والشمع قابل للالوان عند تدفئته على لوحة ألوان معدنية ثم يدهن بريشة دافئة على الحوائط .



شكل ١٠٣

الفسيفساء :

للفسيفساء فى بومباى شهرة عظيمة صنعت رسومها من الرخام أو الاحجار أو القرميد المقطع قطعا صغيرة ثم رصت بعناية بعضها بجانب البعض وقد نقشت ألحافه بزخارف منوعة التصميم حول كل بلاطة وتوسطتها صرة ظريفة أو تصميم هندسى مشتبك الاغصان وحوله نقش يشبه السلسلة المتعانقة الأجزاء كشكل رقم **١٠٦** الذى يبين كنارا صنع من الفسيفساء فى ذلك العهد .

واستعملت الفسيفساء فى أشغال الحيطان بكثرة مع النقوش الجصية كما



شكل ١٠٥



شكل ١٠٤



شكل ١٠٦

استخدم الفسيفساء لتزيين العروش الامبراطورية واستعمل فى أرضية النافورات ولون بالازرق اللازوردى والاخضر السندسى والأحمر الوردى واستعمل معه الزجاج الشفيف الملون الملصوق فوق صفائح الذهب الوهاج والاصداف الجميلة التى صفت وشف الماء عن جمالها جميعا .

الفن البيزنطى

مقدمة تاريخية :

روما عاصمة إيطاليا وتقع على نهر التيبر وكانت لها شهرة حربية عظيمة فى العصور القديمة يدلنا على ذلك أن سكانها تمكنوا من إخضاع بقية المدن الايطالية طرا و بذلك أصبحت سيدة لشبه الجزيرة هذه

وما لبث الرومان أن طمحوا إلى الاستعمار والفتح فوفقوا فى ذلك توفيقاً عظيما يرجع إلى مهارتهم الحربية ومقدرة قوادهم الذين من بينهم يوليوس قيصر فتمكنوا من توسيع أملاكهم شرقاً وغرباً فغزوا أسبانيا وبلاد الغال (فرنسا) وشبه جزيرة البلقان وآسيا الصغرى (الأناضول) والشام ومصر وأدركوا الجزر البريطانية .

كان يحكم كل هذه الممتلكات حاكم يلقب بالامبراطور مقره روما ثم انقسمت هذه الممتلكات قسمين : —

الدولة الرومانية الغربيــة :

وتشمل على إيطاليا والأملاك الواقعة غرب إيطاليا

الدولة الرومانية الشرقيــة :

وتشمل الأملاك الشرقيــة من بلاد اليونان وشبه جزيرة البلقان وآسيا الصغرى والشام ومصر

وقد حكم الدولة الغربية أمبراطور كان مقره روما . وأما أمبراطور الدولة الرومانية الشرقية فكانت القسطنطينية مقر عاهلها

لبثت الامبراطورية على هذه الحالة حتى توالت عليها غارات القبائل المتوحشة

من آسيا وأواسط أوروبا مثل الهون والقوط والوندال فاكتسحوا الدولة الغربية أولا ثم فتحوا الجزء الأكبر من الدولة الشرقية التى لم يبق منها فى مبدأ القرن الحادى عشر الميلادى سوى العاصمة (القسطنطينية) ومساحة صغيرة من آسيا الصغرى وأوروبا

وقد أطلق على هذه الأملاك : الدولة البيزنطية : نسبة إلى بيزنطة اسم القسطنطينية القديم

وفى سنة ١٤٥٣ ميلادية سقطت العاصمة « القسطنطينية » فى يد الأتراك العثمانيين وعلى رأسهم ملكهم محمد الفاتح و بذا قضى على الامبراطورية الشرقية قضاء حاسما .

آثار الفن البيزنطى

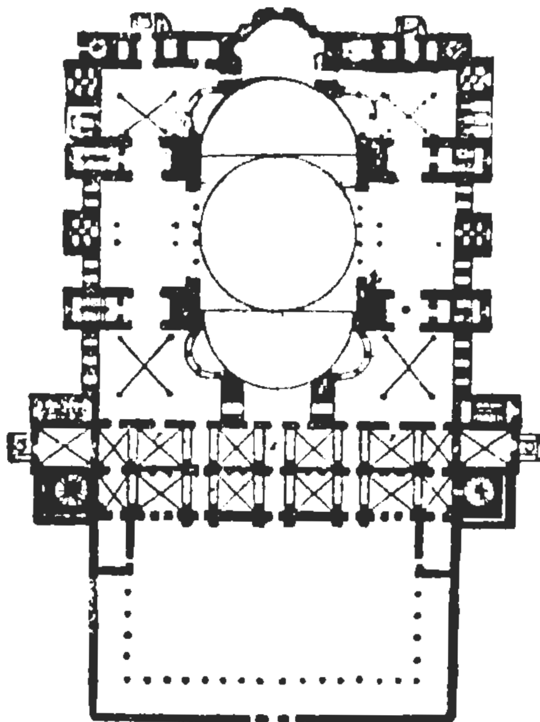
سبق القول بأن قبائل المتوحشين بدأت أولا تناوش الامبراطورية الرومانية الغربية وكان سكان الدولة الأصليين لا يزالون متمدينين واسعوا الثراء فاستمروا فى تشييد المبانى الفخمة ولا سيما الكنائس الفسيحة متبعين فى ذلك أصول فن البناء عند الرومان القدماء لكنهم مع ذلك استخدموا كثيراً من أنواع الزخرفة الشرقية لا سيما الفارسية منها ولا غرو فقد هب عليهم نسيم الحماس الدينى من الشرق لأن الشرقيين كانوا أول من آمن بالديانة الجديدة وسارعوا إلى اعتناقها رغم كره الرومان لها وتعذيب المؤمنين بها والتنكيل بهم

فمن المبانى التى شيدت فى عصر الامبراطور غستينيان كنيستان احداهما هى سانت فيتال ذات الزخرفة المختلفة الالوان والفسيفساء العجيبة و بها صورتان احداهما تمثل الامبراطور غستنيان مع حاشيته الدينية والحربية مبينة بشكل رقم ١٠٧ والأخرى تمثل الامبراطوره ثيودوره مع حاشيتها وكلتا الصورتين صنعتا من الفسيفساء .



شكل ١٠٧

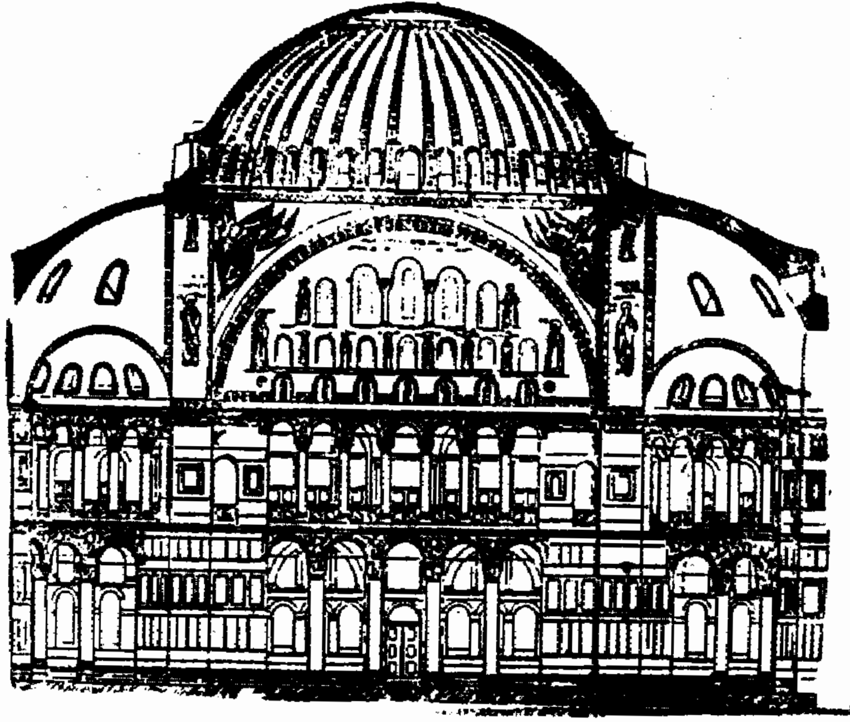
وأهم الكنائس التى أنشئت فى ذلك العصر كنيسة القديسة صوفيا بالقسطنطينية وهى مبنية بالآجر والحجر المغطى بالرخام الملون بالألوان الجميلة المختلفة . وخط مسقطها الأفقى على شكل صليب أغريقى متساوى الأذرع تقريباً فطول أحداها ثمانون متراً والآخر خمس وسبعون وهو مبين بشكل رقم ١٠٨



شكل ١٠٨

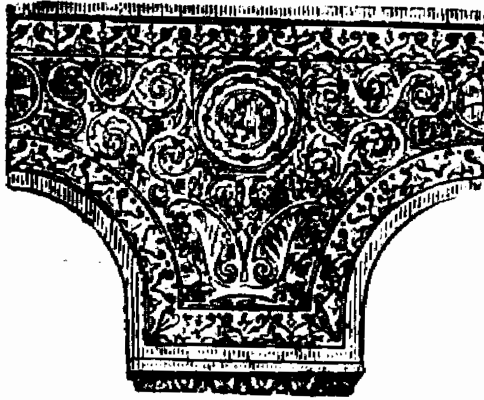
وتقاطع الذراعين متوجا بقبة يبلغ ارتفاعها ستين مترا تقريبامن أخمص المبانى عند سطح الأرض إلى قمتها يضيؤها أربعون نافذة رتبت كلها بنظام هندسى فى طبقة القبة المحمولة على أربع أقواس مبينة بشكل رقم ١٠٩

وأما الجدرالتى شيدت بالآجر فقد غطيت بطبقة من الرخام الملون المنقوش وبها حفر جميل كشكلى



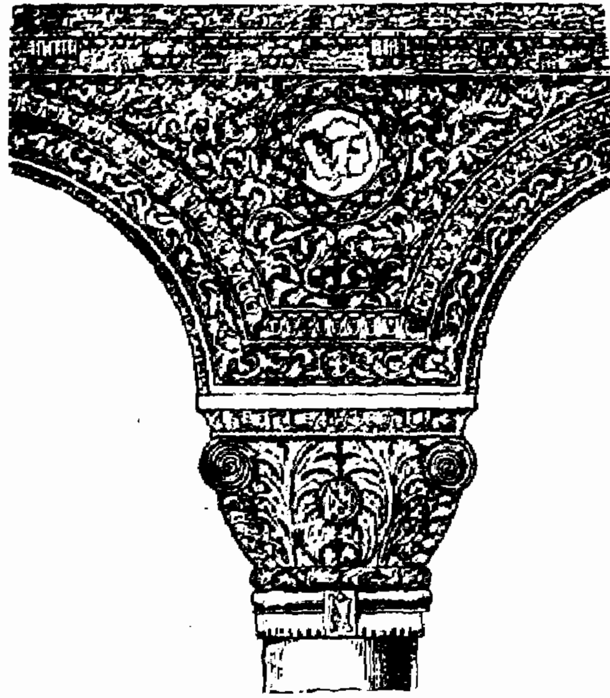
شكل ١٠٩

رقم ١١٠ و ١١١ وفيها فسيفساء مختلف الألوان كما فى شكل ١١٢ ولا تزال هذه الكنيسة باقية الى الآن وبعد أن فتح العثمانيون القسطنطينية سنة ١٤٥٣ كما قدمنا حولت هذه الكنيسة الى مسجد فأضيف لها المآذن ومازال داخل المسجد على عهده البيزنطى القديم .



شكل ١١٠

ولقد كان لهذه الكنيسة أثرها فى بناء الكنائس فى الشرق فعند ما اعتنق الروسيون الدين المسيحى أقاموا فى مدينة كيث بالروسيا على نهر ديفيبر كنيسة تماثل صوفيا تماما مزينة بالفسيفساء والكنيسة ما تزال باقية إلى يومنا هذا .



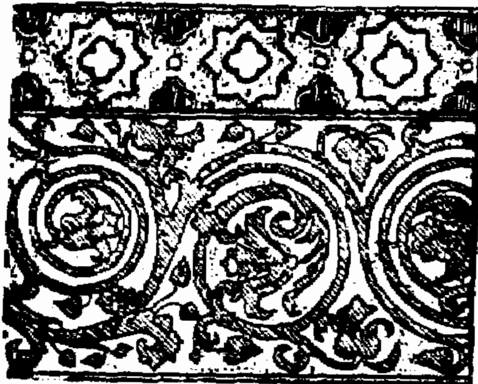
شكل ١١١

مميزات الكنائس البيزنطية

تمتاز الكنائس البيزنطية بما يأتى :

أولا — ان للكنيسة قبة أو أكثر غطيت جميعها بالفسيفساء المذهب الذى يتألق تحت وهج الشمس .

ثانيا — يدل مظهر البناء الخارجى على بساطة تامة لكن داخله كثير الضوء بديع الزخرفة فالارض مغطاة بالفسيفساء العجيب المختلف الألوان ، والاعمدة مصنوعة من الرخام الملون الثمين وتيجانها الرخامية مختلفة الاشكال أيضا وهى إما أن تكون مأخوذة عن بقايا رومانية أو صنعت خصيصا للكنيسة الجديدة .



شكل ١١٢

أما الجدران فغطيت بنقوش بديعة رسم بعضهـا بالألوان الممزوجة بالجير المذاب فى المـاء وهذه الرسوم تمثل عددا كبيراً من الاشخاص البار زين أو الملائكة أو القديسين أو عدداً من القسس والرهبان ونجد فى هذه الحالة أن الصور كثيراً ماتكون واضحة جلية مرسومة على جزء من الجدار المذهب أما الأشخاص فوجوههم أصطلاحية جامدة ليس فيها مظهر من مظاهر الشعور النفسانى خالية من معانى الحياة عيونهم واسعة ، ذلك لأن المصورين اتبعوا فى رسمها قواعد ثابتة توارثها بعضها عن بعض واللوحة بما فيها من نقوش ورسوم الأشخاص هى صورة جميلة الالوان اخاذة المظهر

الحفر

أما فيما يختص بالحفر البيزانطى فلم يكن من بين الفنانين حفارون انقطعوا لعمل التماثيل وفى غضون القرن الحادى عشر انتشرت مصنوعات الحفر العاجية والفضية والذهبية وغير ذلك مما استعمل فى الشرق أوفى جميع العالم المسيحى إبان ذلك الوقت مع أشغال الحفر الخفيف

أثر البيزانطيين فى أوربا

كان لهم أثر كبير فى روسيا من الوجهتين الدينية والفنية وكان لهم أثر فنى على أوربا تجلى مظهره فى الفن الرومانسكى بعد ذلك بفترة وجيزة .

الزخرفة البيزانطية ومميزاتها

كان لانحطاط الدولة الرومانية فى القرنين الثالث والرابع الميلادى تأثير كبير على الفنون جميعها بيد أن الموجة التى أتت من الشرق مع الحماس الدينى أنعشت الفن إلى حد ما وغرست بين ثناياه بذور فنون عديدة مقبلة

ولما نقل القياصرة مقر الحكومة من روما إلى بيزنطة انتقلت معها الفنون

اليونانية والرومانية الوراثية واتحدت بفنون الفرس والشام وتكون من هذا المزيج المتنافر طرازاً حديثاً على ضوء الديانة الجديدة فانتعشت حياته واتخذ له شاراتا ورموزاً عميقة الأثر كانت علما على الفن البيزنطى فيما بعد

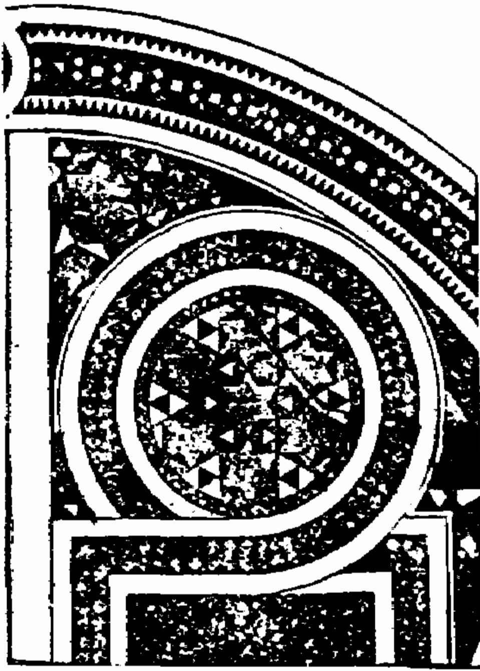
ولم يتغير الطراز فجأة لأن استمرار التقاليد الرومانية قيدت معظم المبانى التى أنشأها قسطنطين غير أن الفنون الأخرى سارت فى تقدمها الطبيعى حتى أينعت ثمارها فى بناء أيا صوفيا التى بناها أنتيموس المهندس الذى ولد فى تراليس ومعه ايسيدورس المهندس المولود فى ميلتوس إبان حكم غسطينيون من عام ٥٣٢ إلى عام ٥٣٧ ميلادية . والبناء مشهور بقبته الفخمة المحمولة على أربعة أقواس وزينت بالفسيفساء المتألقة بالألوان الزاهية الجميلة و بالبناء تفاصيل بديعة جديرة بالدرس والاعجاب (راجع أشكال ١٠٨ و١٠٩ و١١١ و١١٢) .

لقد استعمل البيزنطيون أشكالا هندسية كثيرة تتكون من المربع كشكل رقم ١١٣ الذى يبين أحد الزخارف المحفورة فى كنيسة بسوريا .

والمثلث كشكل رقم ١١٤ والدائرة ذات الصليب المزخرف كشكل رقم ١١٥ وهى من زخرفة رخام مفرغ من كنيسة القديس مرقص بالبندقية . والنجوم المسدسة والمثمنة كشكل رقم ١١٦ وهو فسيفساء من منبر فى كنيسة سان لورنزو فيورى

وعم استعمال ورقة الاكنتس ذات الحلمات المدببة كشكل رقم ١١٧ وهو يبين حفرا على المرمر الابيض الشفاف من كنيسة القديس مرقص برافينا واستعملت سائر الرموز المسيحية كالدائرة والصليب وعنقود العنب والحمامة والطاووس معا كشكل رقم ١١٨ الذى يبين حفرا على الرخام من ناووس تيودوسس فى كنيسة سانت أبولونير برافينا وغيرها .

هذا وقد استعملت النصب فى أحوال نادرة جدا وأما الايقونات فكانت



شكل ١١٦



شكل ١١٣



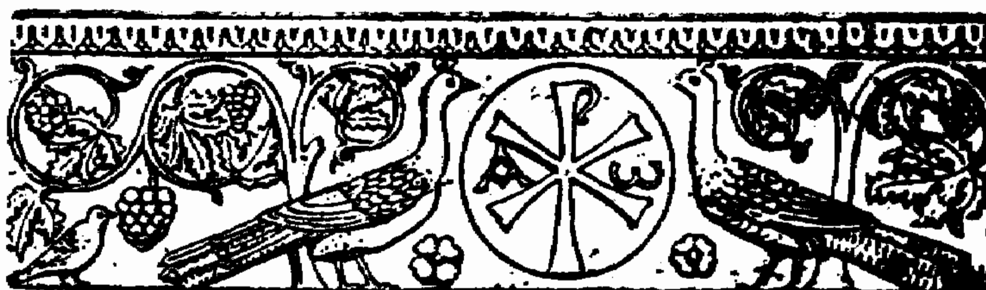
شكل ١١٤



شكل ١١٧



شكل ١١٥



شكل ١١٨

صور لجماعات من القديسين أوالقديسيات مصورون بعضهم مع بعض على الفسيفساء ذو الارضية وكلها تغطى أجزاء الحائط العلوى أو القباب أو نصاف القباب وكانت للفسيفساء البيزنطية من الفخامة مايصيرها مضرب المثل الأعلى فى جمال ألوانها .

وأما كنائس رافينا بايطاليا فهى تشبه أيا صوفيا بعض الشبه بيد أن غيرها من كنائس ايطاليا تختلف بما فيها من التماثيل والتيجان المحفورة حفرا غائرا جدا يمت فى روحه إلى القرنين السادس والسابع الميلادى

وأما فى كنيسة القديس مرقص بالبندقية (فنيسيا) فقد استعملت فيها الفسيفساء بدرجة أكسبتها رونقا ساحراً

كما استعمل الصليب رمزا فى العمارة فبنيت الكنائس على شكل صليب (راجع شكل ١٠٨) عند تقاطعه مربع يعلوه قبة وهذه الرموز هى التى تميز الطراز البيزانطى عن غيره وقد ظهرت الدوائر المجمعة بكثرة لاول مرة بين الفنون الشرقية كلها مع الصلبان والطيور وورقة الاكنتس كشكل رقم ١١٩ الذى يبين حشوة رخامية محفورة من كنيسة فى



شكل ١١٩

رافينا أو مع عناقيد العنب وأوراقه التى حفرت حفرا قطاعه على شكل رقم

(٧) ونبع ابتداء كل جزء من أجزاء الورقة من عين محفورة حفراً غائرا . وعنـد ما استعملت النصب المحفورة كانت الارضية صغيرة جدا اذا قيست بسائر الشكل

وزخرفت قواطيع الرخام المفرغ بنقوش من أوراقـ الاشجار والنبات كلها مع الدوائر والاشكال الهندسـية وأخص هذه التفريغات مانراه اليوم فى كنيسة القديس مرقص بالبندقيه وبها حفر خفيف جميل (راجع شكل رقم ١١٥)

الفن الرومانسك

نبذة تاريخية :

منذ تبوأ شرلمان عرش الامبراطورية الغربية سارع فى استدعاء عرفاء رجال الفن إلى اكس لاشايل بألمانيا وجمعهم من أرجاء الامبراطورية وكلفهم بتزيين قصوره وكانت جراثيم الفناء قد بدأت تنخر فى هيكل الفن ففقد رونقه القديم واستحال فناً خالياً من المشاعر النفسية الدقيقة التى تصور الحياة فسقط الفن والعمارة إلى الحضيض وأدركها البلى المعنوى وكان الفن الحديث المزدهر فى ذلك الوقت مزيجاً من ذكريات الفن الرومانى القديم وآثارا من الفن البيزنطى الذى ترعرع فى الامبراطورية الشرقية .

ولما قضى شرلمان نحبه ركدت الحياة الفنية فى الامبراطورية كأنها تابعة لهمة الامبراطور الحاكم وقدرته على تسيير دفة الأمور المختلفة . وعند ما بزغ القرن العاشر الميلادى استنشق الأوربيون نسيم الحماس الدينى و بدأ الفن معه يتحسس طريقته الجديدة التى عرفت فيما بعد « بالرومانسك » وكان نمو الطراز الجديد بطيئاً بطبيعة الحال حتى أدرك ذروته فى غضون القرن الثانى عشر أو الثالث عشر .

ولقد قام الفن الرومانسكى بطبيعة الحال على أنقاض التراث الفنى القديم فى معظم الممالك التى وجدت فيها آثار رومانية . فالفنين مشتركين فى استعمال العقد المستدير مختلفين فى نسب الخلايا والأعمدة والأقواس والكرانيش والزخارف وغيرها من التفاصيل المعمارية ثم نبت الفن القوطى فى مخلفات الفن الرومانسكى وازدهر فى فرنسا واسبانيا وانجلترا وفى غضون القرن الثالث عشر

بدأت ألمانيا تحذو حذو إنجلترا وفرنسا وتتخذ من الطراز الجديد أسلوباً حديثاً وكان لها من فرنسا فى ذلك مثال أعلى تقتدى به فى أمرها هذا .

العمارة الرومانسكية :

تتسم العمارة الرومانسكية على وجه عام بشيوع استعمال العقد المستدير والابتعاد عن الأصول والنسب الرومانية الأثرية وكذلك باستعمال الرموز الخيالية التى تنتمى إلى النصب التى قدت فى هذا العهد وذلك راجع ولا شك إلى تأثير أهالى الشمال الذين يحبون المسخ والأشكال الغريبة وكذلك إلى شيوع الخرافات والبدع الدينية شيوعا ملك قلوب عامة الناس إبان العصور المظلمة بأوربا

وكانت تربة فرنسا هى الحقل العظيم الذى نمى الفن الرومانسكى فيه و بدأت فى المقاطعات الجنوبية بذوره وتستنبت من البقايا الرومانية بها ثم هبت عليها نسمة الفن البيزانطى من الشرق وتكون من ذلك مزيجا تحرك نحو شمالى فرنسا ومنه إلى نورماندیا وغيرهما .

الزخرفة الرومانسكية

١ — فى إيطاليا :

لم يكن لهذا الفن شأن يذكر فى تلك الأصقاع إلا فى غضون حقبة قصيرة من الزمن فى السهول اللومباردية وكانت على العموم أقل جودة منها فى أى مملكة ثم طغى تأثير أهالى الشمال على سهول لمبارديا فى الزخرفة والعمارة سواء بسواء غير أن هذا الطراز لم يستطع الثبات أمام الفن البيزانطى الذى أحبه الطليان وتملكت أصوله من أهل البندقية .

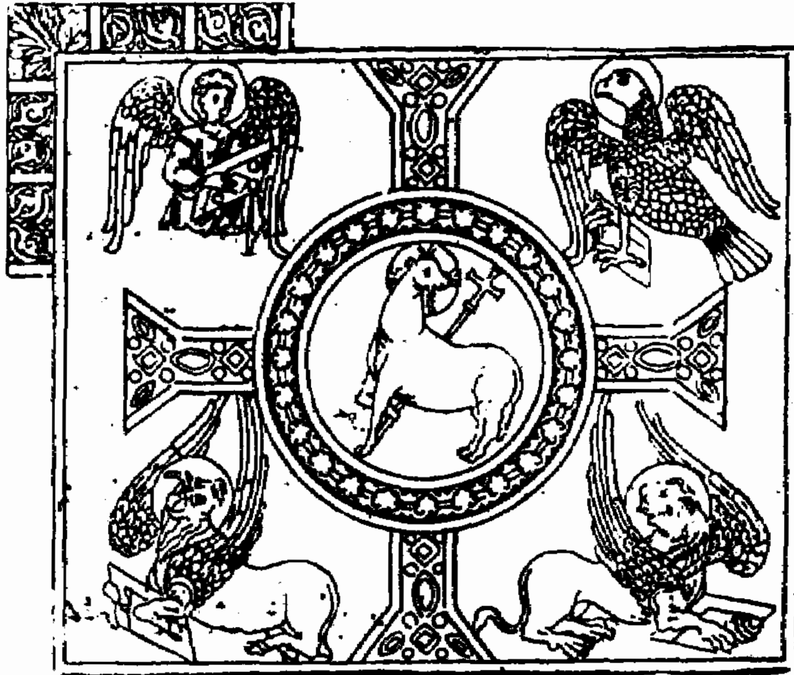
كذلك كانت التقاليد الرومانية متصلة الأواصر فاستعير منها ماوافق روح

العصر مع تغيير طفيف فى الزخرفة جعل مظهرها فظا غليظا كما يتبين لنا من فحص عتب باب كنيسة القديس « جيستو بلوكا بايطاليا » المبين بشكل رقم ١٢٠ هـذا وقد عم استعمال الرموز المسيحية فى الفن الرومانسكى فى إيطاليا كما عم استعمالها فى الفسيفساء فصور المسيح عليـه السلام وصور القديسين، قد استبدلت برموز خاصة منها الشجرة والعصفورة والسمكة و بعض صور الحيوان وكلها استعملت فى النقوش العديدة كما هو مبين بشكل رقم ١٢١ الذى يبين حفرا من أحد جوانب المنبر فى كنيسة كاتالدوا بايطاليا



شكل ١٢٠

وقد ظهرت التماثيل والنصب المضحكة فى شمال إيطاليا وكذلك ظهر الحفر



شكل ١٢١

الذى يمثل مناظر الصيد أو يمثل صوراً من الحياة اليومية واستعملت تماثيل الوحوش.

عند قواعد الأعمدة كما نشاهد ذلك فى قاعدة أعمدة الباب الغربى بكاتدرائية فيرونا المبين بشكل رقم ١٢٢ ويرجع ذلك طبعا إلى تأثير أهالى الأقطار الشمالية

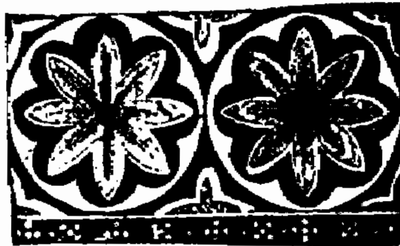


شكل ١٢٢

وقد قصد الايطاليون عند رسم الحلزون المتصل الذى لا تبدو له نهاية ولا ابتـداء أن يمثل الخلود (راجع شكل رقم ١٢٠) ، وأما فى الجهات الجنوبية فقـد عم استعمال الأبواب البرنزية والفسيفساء بكثرة لتزين بلاط الـكنيسة وشكل رقم ١٢٣ يوضح مثالا للفسيفساء المزين بكنيسة كابللا فى



شكل ١٢٣



شكل ١٢٤

باليرمو (إيطاليا) وشكل رقم ١٢٤ يمثل استعمال الزهيرة فى الفسيفساء والرسم مأخوذ من كنيسة مارتروماتا فى باليرمو أيضا

٢ — فى صقلية :

أحاطت بصقلية عوامل جمة كونت فنها ووسمته بسمات خاصة منها غزو النورمان الذين نزحوا أولا من بلاد النرويج ثمَّ استقروا فى نورمانديا وأغاروا على صقلية ثم فتحها العرب وهاجر الفارون منهم من توحش الاسبان إليها وكل هذه عوامل حساسة لها أثرها العميق على الفن الرومانسكى فطبعت عليه طابعاً من

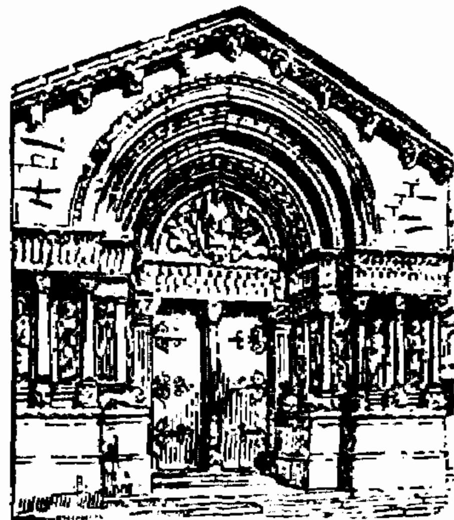
الرقة واللطف بلغ أوجه فى غضون القرن الثانى عشر الميلادى وظل فى صقلية أعجوبة الفن الرومانسكى ومضرب المثل فى جماله وترامى أثر تلك الأعاجيب إلى جنوب إيطاليا وأثرت على فنها .

٣ — فى فرنسا

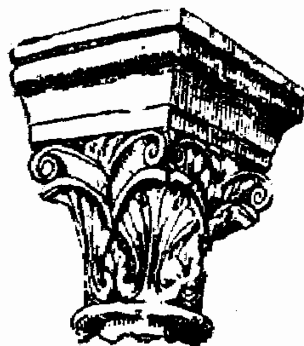
تتبعت الزخرفة الرومانسكية سير العمارة فى فرنسا فظهر فيها أثر التراث الرومانى الراحل فى بادىء الأمر ثم تأثرت بالفن البيزانطى بعد ذلك وتكون من هذا مزيجاً وسم الزخرفة الرومانسكية الفرنسية وعم سائر الأقطار الشمالية .

ولقد أحب أهالى شمال فرنسا الزجاج الشفيف المعشق بالرصاص كى تسيل منه أسلاك النور على العابدين وأحبوا النقوش الخيطية القاتمة الألوان كى تكون هادئة المنظر واستعملت التماثيل عند الأبواب كما نشاهد ذلك فى كنيسة سانت ستوفيم بآرليه المبين بابها بشكل ١٢٥ ونشاهد فى ذلك المثل سيما الفن القوطى الوليد .

استعملت ورقة الاكنثس الرومانية معربة فى بعض تيجان الأعمدة كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ١٢٦ ثم ظهر التحول الحقيقى عن ذلك التراث العريق



شكل ١٢٥



شكل ١٢٦

فى الفترة التى تلت بعد كما هو موضح بشكلى ١٢٧ و ١٢٨ وهما من الأمثلة



شكل ١٢٧



شكل ١٢٨

الرومانسكية الصميمة التى تشهد بمقدرة فنانى عهد الرومانسك فى مزج رسومات الحيوان مع الحفر الزخرفى والرسم الأخير من واجهة كاتدريائية انجلومية .

ولا يقتصر الحفر على بعض أجزاء صغيرة فى واجهة البناء كلا ، فربما امتد بطول الواجهة فى بعض الأحيان أو غطى مساحات كبيرة فى جدر الكنيسة كشكل رقم ١٢٩

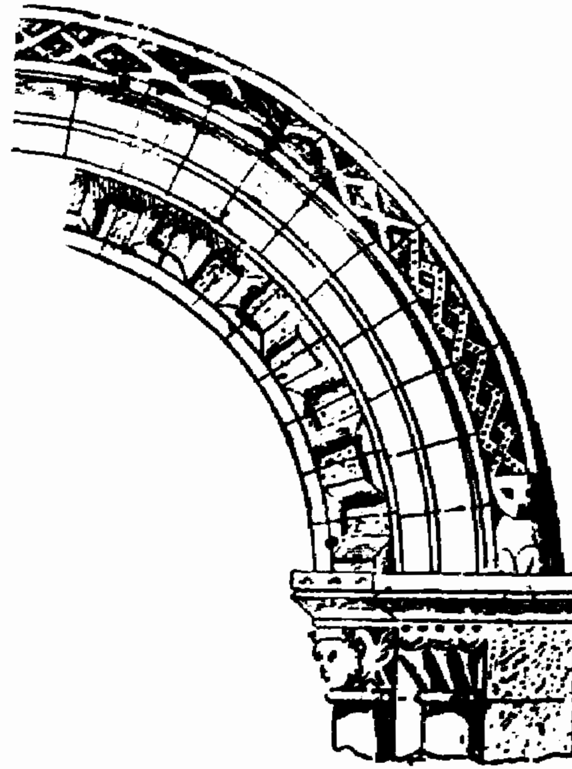
وفى جنوب فرنسا استعمل الزجاج المعشق بالرصاص بكثرة وكانت نسبة الفتحات أكبر حجما منها فى نوافذ الكنائس الشمالية وزخرفت الجدر بتحفظ واستعملت فيها الزهيرة كشكل رقم ١٢٩ أو استعملت زخارف منوعة مشتقة من الخط المنكسر أو من المعين



شكل ١٢٩

كما هو مبين بشكل رقم ١٣٠ المأخوذ من أحد عقود كنيسة أنسيى

ونظراً لندرة النحت الرومانى العريق فى شمال فرنسا كان النحت قليل الانتشار بخلاف جنوبها .



شكل ١٣٠

٣ — فى ألمانيا

شاع استعمال النقش فى ألمانيا فى ذلك العصر لرغبة الألمان للاحتفاظ بالهدو الناجم عن حفظ سطح الحائط مستو خال من البروز أو الانخفاض اللازمين لجمال الحفر وقد تأثرت النقوش الحائطية بالتقاليد البيزانطية فنقلت صور الفسيفساء مع جفافها و بعدها عن الحياة ولونت بألوان النقش الشديدة .

وقد استعملت الأفاريز فى بعض الأحيان كما هو مبين بشكل رقم ١٣١ الذى يبين حفراً من كنيسة ليمبورج ، وقد شاع استعمال الآجر فى شمال ألمانيا ومن ثم اختفى عمل التماثيل المحفورة على الحجر وندر استعمال الزخارف المحفورة التى اشتقت من أوراق النبات والحفر

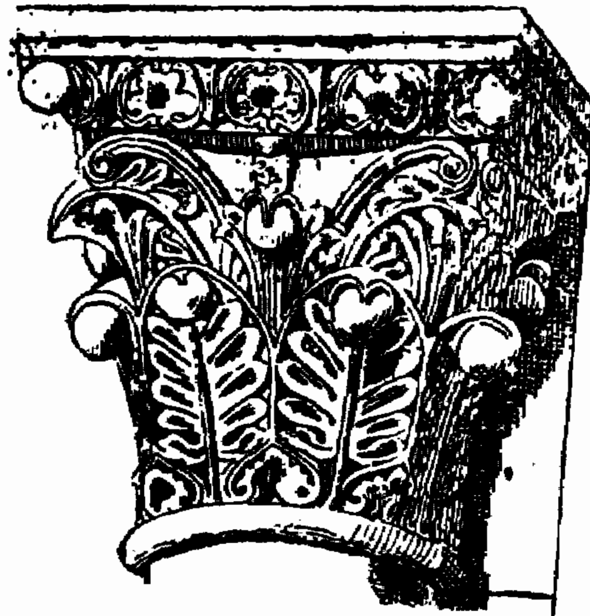


شكل ١٣١

أينما وجد فى ألمانيا يدل على دقة الحفار وصبره الطويل وزخرفت بعض الواجهات بالآجر الملون و بعض التماثيل البرنزية

٥ — فى أسبانيا

تأثرت اسبانيا بالطراز الرومانى فى بادىء أمرها غير أن غزو العرب أعاق نمو هذا الفن إلى حد بعيد بل قضى عليه قضاء مبرماً فى المقاطعات التى حكمها العرب ومن ثم كانت أمثلة هذا الطراز قليلة جداً وكانت فى الواقع ماتزال فى طور التكوين غير أنها تحوى بعض التفاصيل المعمارية الجميلة التى يتجلى فيها خيال أهالى الجنوب كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ١٣٢ الذى يبين تاجا لأحد أعمدة كنيسة سان ايسادور .



شكل ١٣٢

٦ — فى انجلترا

بدأ ظهور أقدم الآثار الرومانسكية فى الجزر البريطانية حوالى عام ٤٤٩ ميلادية واستمر نموه حتى عام [illegible]٠٦ عند ما غزا وليم الفاتح انجلترا واستقدم معه أفكارا

عذبة فنية من ألمانيا ويطلق على هذه المدة (العصر الانجلوسكسونى) وأما بعد غزو النورمان لانجلترا فقد اصطلح على تسمية فنونها (النورماندية) التى أخذت فى التطور تدريجيا حتى استنبتت فى رياضها الفن القوطى وتنطبق سيما الفن الرومانسكى على العموم على ما صنع فى انجلترا إبان ذلك العهد من حفر ونقش وتصوير وغيرها كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ١٣٣ الذى يوضح نقشا حائطيا على الطراز النورماندى المأخوذ من كاتدرائية درهام (عام ١١٥٤)


شكل ١٣٣

وجميع أجزاء الزخرفة الكلتية (أو السلتية كا يسميها فنانوا الاسكنلنديين) شديدة الاشتباك تبتدىء من رسم حى أو خيالى وعم استعمال هذا النوع من الزخرفة فى الايضاحات الكتابية وفى حروف التاج على وجه خاص ولونت بألوان شفيفة بديعة تشبه فى صفائها ونقاء مظهرها ألوان الفرس .

الزخرفة الاسلامية

مقدمة

إن الديانة الاسلامية هى الدعامة الأصلية فى تكوين المدنية العربية ومظاهرها المختلفة التى من بينها المنشآت المعمارية ويقسم الباحثون هذه المنشآت الاسلامية إلى أربع مدارس : —

(١) مصر والشام

(٢) العجم والهند

(٣) تركيا

(٤) شمال إفريقيا وأسبانيا

ويرجع اختلاف طرز هذه المبانى وتنوع أساليبها تنوعا فرعيا إلى تباين المحليات . ترى . هل تنبأ المسلمون الأوائل بما حازته مبانيهم من الجلال والجمال فيما بعد ، وهل دار بخلدهم عندما غزوا غزواتهم الأولى أن سلطان الأمة العربية سيمتد من الصين شرقا إلى المحيط الأطلنطى غربا قبل انقضاء قرن واحد من هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم .

وبين هذه المدارس كلها صلة قوية وشبه عظيم بالرغم عن التباين السطحى الذى يتراءى للناظر لأول وهلة إذ لكل مدرسة من هذه المدارس علامات خاصة تميزها عما عداها ويرجع ذلك إلى اختلاف البيئة والمؤثرات الطبيعية والجغرافية والمناخية والحوادث السياسية والتاريخية التى اجتازتها الأمم الاسلامية ، ويرجع كذلك إلى اختلاف التقاليد الفنية الموروثة فى كل من هذه الأمم . وأما تلك الصلة القوية التى تربط المدارس العربية المختلفة ترجع إلى الديانة التى جاء بها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وما جاء به من نظم وعقائد جديدة غير بها وجه

المدنية العـالمية تغيرا عظيما وأنشأ طرازا جديدا وصل به الحضارات الفنية بعضها ببعض .

منشأ الطراز الجديد

لما انتشر المسلمون ونمت مطالبهم دعت الحاجة وجود الطراز الجديد رغم التراث الذى خلفه الرومان والبيزانطيين فى الممالك التى ارتضت الاسلام ديناً واستعمل المسلمون هذه المبانى فى أوائل عهدهم ثم شـيدوا مبانيهم الجديدة على أنقاض المنشئات السالفة الذكر واستعملوا بقاياها . ولـكن المطالب الجديدة ألحت فى طلب منشئات جديدة تختلف عن سابقاتها لاختلاف منهاج الحياة ، ولابد إذن من إظهار هذا الشعور الانسانى الجليل و إن تقـدمت به الأيام قبل نمو المدرسة وأدركها طور الشباب وكان لذلك أثره البين فيما بدا فى العمارة الاسلامية من اختلاف عن سابقاتها وكانت فى الواقع فتحا جديدا بين الطرز المعمارية المختلفة .

تأثير المدنية العربيـة

ليس لتاريخ الأمة العربية منافس وما أحدثته من تأثير عميق فى عقلية الشعوب الاسلامية فالاسكندر المقدونى ونابليون وغيرهم من الذين دوخوا العالم حيناً من الدهر كانت فتوحاتهم نتيجة نبوغ شخصى وقدرة فردية سرعان ما اشتعلت ثم انطفأت آثارها وحتى فتوحات أبطال الرومان كانت بطيئة الانتشار إذا قيست بسرعة انتشار العرب وتأثيرهم فى الأمم التى غزوها ونمو الديانة بين الامم المختلفة وتـكوينهم أمة واحدة الاخاء تعاونت جميعها لنصرة الاسلام وذلك هو السر الذى أوجد التشابه بين هذه المدارس المختلفة .

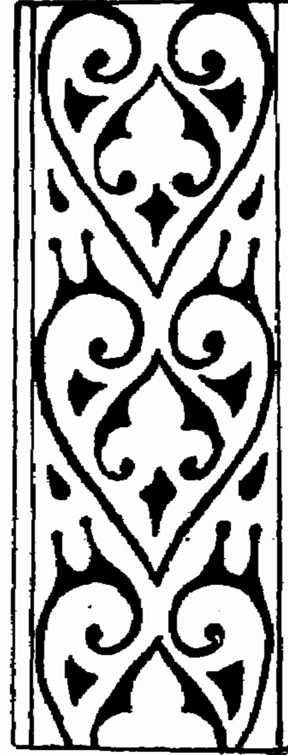
أثر الطرز القديمة

بدأ المسلمون بالاقتداء بمبانى السلف التى وجدت بالممالك التى غزوها ثم تطور الطراز حتى اكتمل نموه بسرعة زائدة فمسجد ابن طولون بالقاهرة المبين داخله بشكل رقم ١٣٤ شيد عام ٨٧٦ م به تفاصيل معمارية جميلة كاشكال رقم ١٣٥ و ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ وهذه التفاصيل لا تتصل بالتراث الرومانى بنسب ما وفى هذا المسجد الذى شيد بعد قرنين ونصف من هجرة الرسول اكتمل نمو العمارة العربية واشتد ساعدها .



شكل ١٣٤

والقاهرة حافلة بالمساجد العديدة وكلها من أجمل المبانى التى شيدت فى العالم طرا وترجع شهرتها لبساطة تصميماتها المتناهية مع ما أغدق على داخل المسجد من الفخامة ورقة النقش وجمال الزخرفة والألوان .



شكل ١٣٥



شكل ١٣٦



شكل ١٣٧



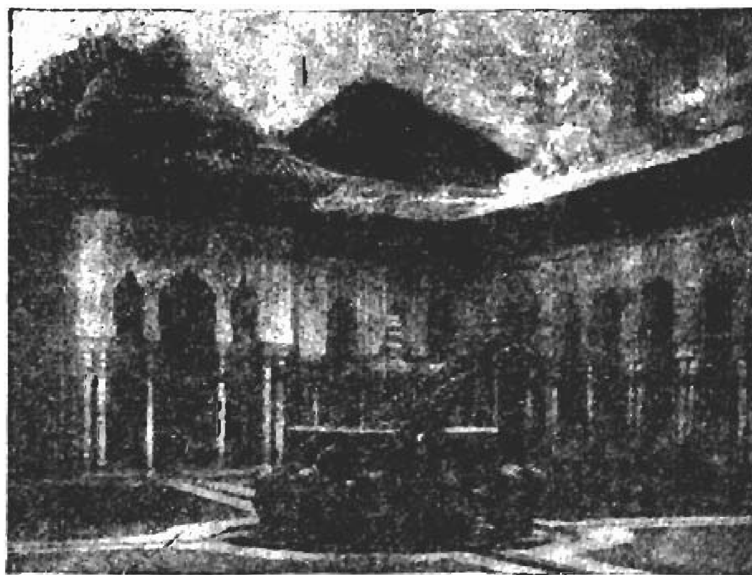
شكل ١٣٨

ويظهر أن تلك الرقة فى تنميق المنشئات إنما أخذت من الفرس والبيزنطيين مما فأن من يشاهد تواشيح عقود أياصوفيا (راجع شكلى رقم ١١٠و١١١) ويلاحظ فيها الحلزون المستمر النمو من أخمص الوسط إلى طرف التوشيحه الملوى لادرك بالضبط الأثر الأول فى الحلزون العربى المستمر والغرض من استعمال الحلزون على هذا الوجه أن يكون زخرفة موزعة فوق أرضية بها لون واحد ونلاحظ كذلك أن

الكرنيشة المحيطة بالعقد مزخرفة وقد سرت هذه الظاهرة فى بعض المبانى العربية أيضا .

اهتدى العرب بسرعة زائدة إلى طرازهم الجديد وتخلصوا من كل ما يمت الى الطرز القديمة فى طريقة البناء أو انشائها وتنوعت زخارفهم بمصر باختلاف الدول التى تعاقبت . فالزخرفة عند الطولونيين معظمها حول الفتحات أو أفاريز السقف حفرها بسيط التشكيل رصين المظهر ليس فيه أثر لرسم الكائن بخلاف الفاطميين الذين أحبوا الحفر الشديد القطع المزين بالصور الحية وبالمتحف العربى بالقاهرة أفاريز خشبية صور العازفون فيها على آلات الطرب المختلفة داخل حشاوى منضدة بالرسم البديع ثم تكاثرت الزخرفة لدى المماليك تكاثرا عظيما غطى جل سطح الجدر بالحفر أو الفسيفساء أو النقش المحفور الملون .

والواقع الذى لامرية فيه أن الفن العربى أدرك الذروة فى قصر الحمراء بالاندلس فشكل رقم ١٣٩ يبين رحبة السباع به . ذلك القصر الشيق الذى طفقت شهرته



شكل ١٣٩

الخافقين ، بين زخرفة قصر الحمراء شكل رقم ١٤٠ و بين زخارف مسجد

ابن طولون شبه واختلاف فكلاهما اصطلاحى صرف ليس فيه رسم لكائن حى مع أن بالحمراء صوراً تمثل ملوك بنى الأحمر فى حفلات الصيد وبعضها يمثل الملك مع مجلسه بين المقربين إليه ، وبين زخرفة المسجد والقصر شبه آخر : كلاهما زخرفة جصيه مكونة من وحدات مكررة بنظام وبكليهما حفر قليل الغور وذلك احتفاظاً بالهدوء الناجم عن حفظ سطح الحائط فى مستوى واحد وكلا نوعى الزخرفة متشعب التصميم .



شكل ١٤٠

الزخارف العربية والطرز القديمة

لبعض الزخارف أصل إغريقى : زهرتين إحداهما رأسية والأخرى منكسة مشتبكتين لكنها تختلف عن أصولها الاغريقية تماما ذلك لاتصال كل من الزهرتين بجزع واحد فى زخارف مسجد ابن طولون (راجع شكلى ١٣٧ و ١٣٨) ويدل كل ذلك على سعة خيال المصممين وحسن تصرفهم . وإذا استمر الجزع فى الزخرفة العربية توسطته زهرة أوزهيرة رأسية وأخص ما استعمل هذا النوع من الزخرفة فى منحنى تنفيخ العقد . وكثيرا ما دلت هذه الزخارف الجصية على تركيب العمارة التى تزينها فكانت لهذا تعبيرا صادقا عما خلفها وصورة من صور الأمانة فى التصميم لأنها لا تخدع أحدا بمظهرها بل تسحر الجميع بجمالها وانسجام ألوانها .

مدرستى مصر وشمال أفريقيا

تفوقت مدرسة شمال أفريقيا واسبانيا فى الزخرفة (راجع شكل رقم ١٤٠)

على مدرسةمصر والشام الاسلاميتين فشكل رقم ١٤١ يبين كنارا من مسجد السلطان قلاوون بالقاهرة ذلك التباين من حيث تكوين الزخرفة وتوزيع الألوان فيها وقوة نموها بل تمتاز مدرسة مصر والشام بالرقة ودمائة المظهر والمل لمعونة قبط مصر واشتراكهم فى العمل فى بعض المساجد دخل فى ذلك . فالزخرفة القبطية التى سبقت الاسلام بمصر رغم عدم الدقة فى رسمها رقيقة المظهر وديعة كشكل رقم ١٤٢ وهى فسيفساء من إحدى الكنائس المصرية التى شيدت عام ٦١٢ ميلادية .



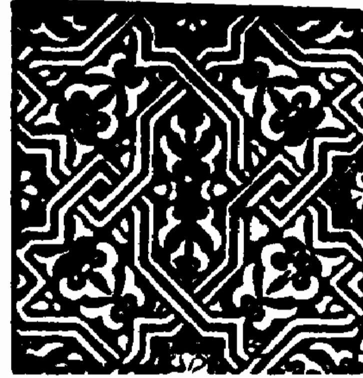
شكل ١٤١

طليت الزخرفة العربية بالذهب الوهاج فالذهب ينسجم مع أى لون آخر لقابليته لاشعاع الانعكاسات المختلفة الألوان واستعمل التذهيب فى جميع الزخرفة الاسلامية والصلة بين أرضية الزخرفة المغربية وما عليها من نقوش تعد صغيرة لكنها كاملة التكوين كما هو مبين بشكل رقم ١٤٣ والرسم من أحد قاعات قصر الحمراء . هذا وقد شابهت طرز قرطبة الطرز المصرية المتقدمة وكان أثر الفن البيزانطى فيها قويا جدا كما يبين ذلك شكل رقم ١٤٤ المأخوذ من أحد أكتاف مسجد قرطبة وأما فى مصر فالأرضية أوسع مساحة وألوانها أشد تباينا كشكل رقم ١٤٥ وهو من أحد الوكايل القديمة بالقاهرة .

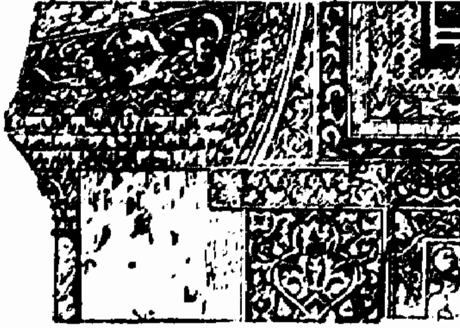


شكل ١٤٢

استقدم المغاربة أنواعا أخرى من الزخرفة تلك هى اشتراك الزخرفة الواحدة



شكل ١٤٤



شكل ١٤٣

فى مسطحين أو أكثر والزخرفة الجزلة نمقت بزخرفة فرعية تختلف فى توقيعها حسب موضعها أو تتـداخل أنواع الزخرفة بعضها مع بعض . فبعضها قد يكون شكلا اهليجيا جزل المظهر يتصل ببدن الزخرفة الأساسى المنمق التفاصيل (راجع شكل ١٤٠) فيرتفع تارة عند اشتراكه فى قوس الشكل الاهليجى ثم ينخفض عندما يشترك



شكل ١٤٥

فى بدن الزخرفة بحيث لاينقص ذلك من قوة تعبيرها عن التركيب المعمارى الذى تشير إليه وتبدو الزخرفة من بعد جلية واضحة فلا تقلل الزخرفة الفرعية من قيمة الـكتل ومكانها العمومى فى الزخرفة وتدعو براعة التصميم إلى فحصه من قرب وكلما أطيل النظر إليه تبين ما فيه من أفـكار كثيرة صممت كلها بعناية تامة وحذق نادر .

أثر الفرس على المدرسة المصرية الشامية

استقدم الفرس إلى مصر بعض أنواع الزهور والقرنفل واستطالت أوراق

الورد والتوت بكل نوع جاد به الخيال كما عم هذا النوع فى الصحيفة الأولى من المصحف الشريف ولونت التصميمات بالأحمر القرمزى والأزرق السماوى والأخضر النحاسى والأزرق اللازوردى واستعمل الأسود والرمادى المائل إلى الحمرة (بيج) فى بعض مناسبات زادت التصميم جمالا ورقة كما عم هذا النوع من التصميمات فى القيشانى المصرى الذى صنع فى القرن السادس عشر كما هو مبين نشكل رقم ١٤٦ والأثر الآن محفوظ بدار الآثار العربية . وأما الفسيفساء العربية



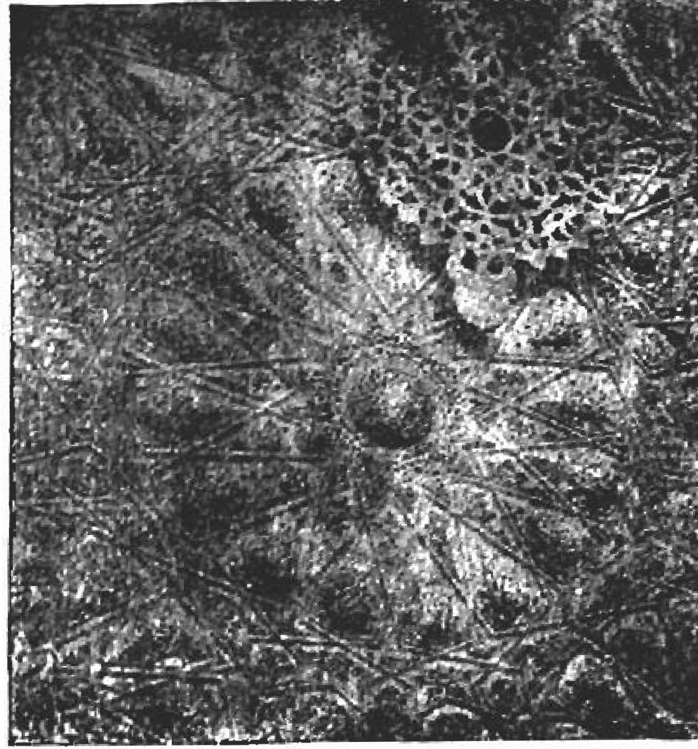
شكل ١٤٦

المصرية فحدث عن دقتها ولا حرج فى ذلك ومعظمها أشكالا هندسية مشتبكة الفروع تلتنج نجوما وأشكالا بها أضلاع كثيرة متزنة الأعضاء تختلف فى الحجم حسب أهمية موضعها كما يبين ذلك شكل رقم ١٤٧ المأخوذ من مسجد شيخون

وشاعت فى مصر كذلك الأبواب التى صفحت بالبرنز ونضدت بالزخارف العربية المفرغة الجيلة كما فى شكل رقم ١٤٨ والرسم يبين جزءا من باب مسجد المؤيد بالقاهرة وتتكون زخرفة الباب من عدد عظيم من الحشاوى المحفورة التى يختلف تصميمها اختلافا يدل على سعة الخيال وغزارة المادة



شكل ١٤٧

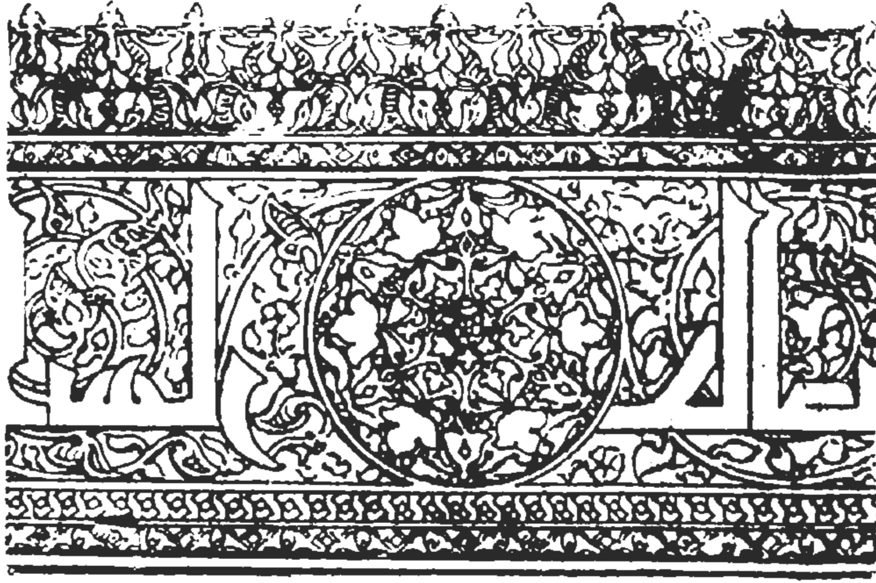


شكل ١٤٨

والنافورات العربية المصرية أكثر تنميقا من النافورات المغربية فالمصرية وضعت فى الردهات العليا أمام النوافذ القمرية الجميلة التى نضدت بأوراق الأشجار وزهور الربيع فيشع النور منها على النافورة ثم على الرخام الأبيض الذى يوضع عادة تجاه النوافذ ليعكس ذلك النور الملون البديع فتسيل أسلاكه من النوافذ لتملأ القاعة بشعاع رصين هادىء و بسقف القاعة براطيم مزينـة بالنقوش العجيبة و بأسفلها إفريز عريض منضد بالكتابة الكوفية أو العربية كشكل رقم ١٤٩ المأخوذ من مسجد السلطان حسن بالقاهرة .

المدرسة العجمية الهندية

لو أن للفرس أثر حميد جدا فى مصر إلا أن المدرسة الفارسية الهندية أقل قوة وجمالا من المدرسة المصرية الشامية مع أن نقوشها أفخم الزخارف الاسلامية



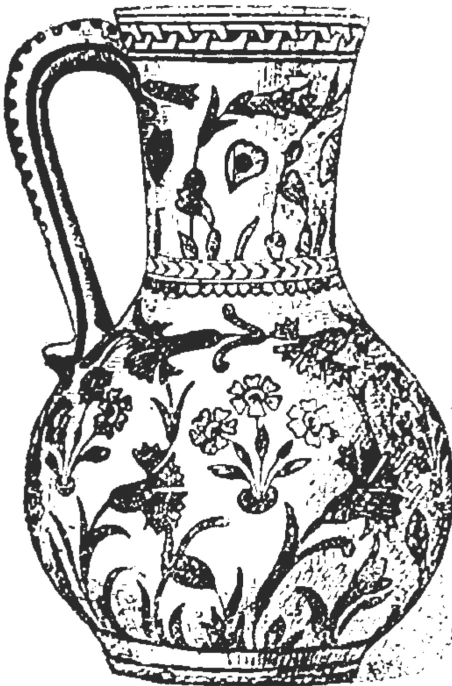
شكل ١٤٩

الشرقية طرا لكن قوتها التركيبية خالية من الرشاقة والرقة اللازمتين للزخارف الانشائية .

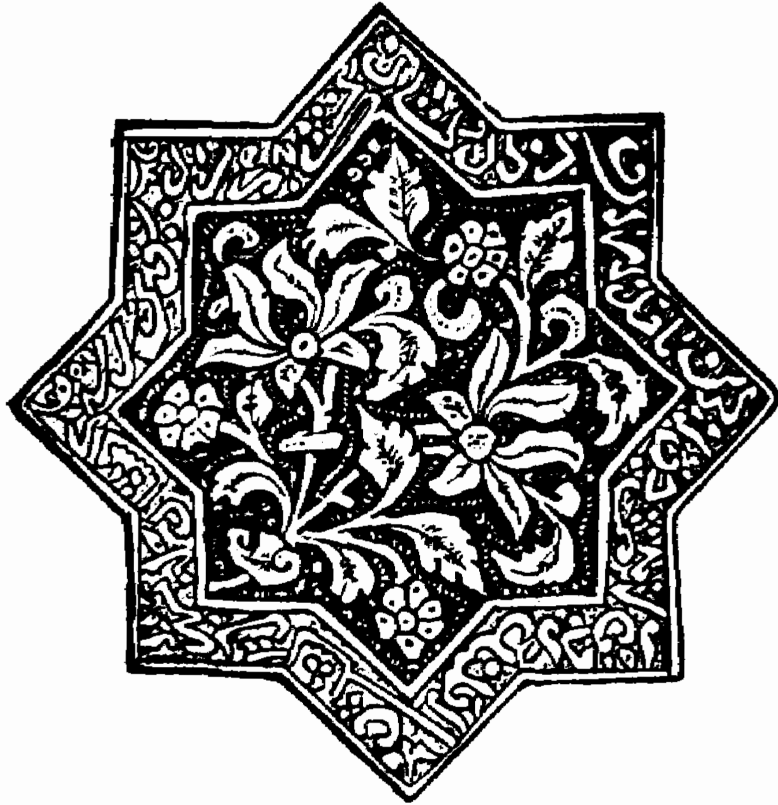
وقد امتازت هذه المدرسة باستخدام الطيور أو الحيوان كما هو مبين بشكل رقم ١٥٠ والزهور والأشكال الطبيعية وغيرها من أنواع النبات كما هو مبين بشكلي رقم ١٥١ و ١٥٢ ، ويظهر أنها رسمت من الطبيعة فوراً لصدق تمثيلها



شكل ١٥٠



شكل ١٥١



شكل ١٥٢

ومحا كلها الحياة . وأما المدارس الشرقية فقد استعاضت عن كل هذا بالكتابة التي كانت كأنها جزء لا ينفصل عن الزخرفة ولو أن بالحمراء صوراً بديعة صادقة التمثيل .

وقد عني الفرس بتوضيح الشعر والنثر بالرسوم الجميلة وكانوا أسبق الناس في ابتداع هذا النوع من التصوير الذي يتمم القصيدة الشعرية أو الكلام المنثور وترامى أثر الفرس على المباني الهندية الاسلامية كما يوضح ذلك شكل رقم ١٥٣ الذي يبين زخرفة من أحد منشآت الشاه جيهان لكنهم لم يستعملوا ذات الألوان التي أحبها الفرس بل تأثروا في الألوان أو التصميم بالتراث الهندوسي أو البوذي القديمين كشكلي رقم ١٥٤



شكل ١٣٥

الذى يبين تصميما لنسيج مطبوع ورقم١٥٥ الذى يبين إفريزاً من إناء حديدى



شكل ١٥٤



شكل ١٥٥

مطعم بالفضة . أما الأشكال الهندسيةالفارسية الهندية فهى زخرفية محضة لم تمتد فروعها وتشتبك بذات الكثرة التى تشاهد فى مصر .

واستعمل الفرس من الألوان الأصفر الفاقع والأخضر (الفستقى والسندسى) مع الأسود والقرنفلى والأزرق البرومى والأصفر المائل إلى الخضرة بالاضافة إلى الألوان التى عمت بمصر والشام .

وخلاصة القول بأن هذه المدرسة تتسم على العموم بالنبوغ فى استعمال الزهور والأشكال الطبيعية أو الاصطلاحية والبساطة فى انتقاء الأشكال وشيوع استعمال السجاد الفارسى البديع فى المنازل والمساجد .

المدرسة التركيـة

لما كان بالقسطنطينية لفيف من أعظم المنشآت البيزانطية كان من الطبيعى أن يكون لها أثرها على العمارة الاسلامية فى هذه الأصقاع . ولاختلاف منشأ الشعب العثمانى أثر فى تكوين منشآتهم وتشكيل زخارفهم وقد قيل إن الأتراك لم يعرفوا الفن لـكنهم طلبوا الفن وكان منهم فنانون بعد غزو القسطنطينية بزمن فكل المساجد والمنشآت التركية مختلفة الطراز كشكلى رقم ١٥٦ و ١٥٧ فى البناء زخارف اشتقها المصممون عن العرب والفرس وبجانبها زخارف تمت إلى



شكل ١٥٦



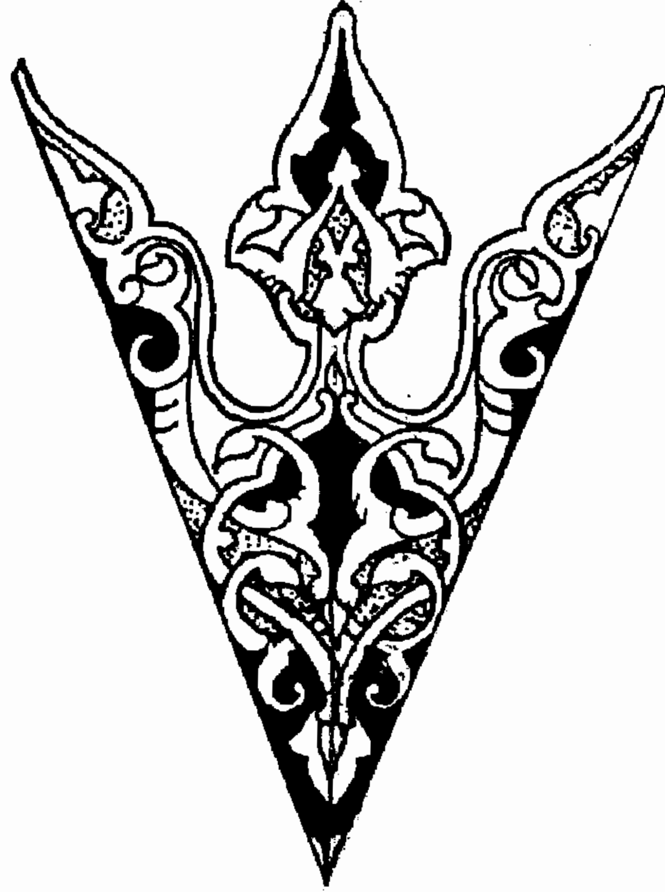
شكل ١٥٧

الطرز الرومانية أو إلى عهـد النهضة وربما كان ذلك نتيجة استخدام العناصر الأجنبية فى مدارس الفنون . والأتراك هم أول المسلمين الذين تخلوا عن التقاليد الاسلامية الموروثة .

أنتجت المدرسة التركية بعض سجاجيد جميلة وأغلب الظن أنها صنعت فى آسيا الصغرى لأن أوراقها تختلف عن نوع الأوراق التركية المستعملة وهى فى ذاتها أقرب إلى التقاليد العربية القحة من التصميمات التركية المختلطة وترامى أثر هذا النوع من الزخارف إلى النقوش المعمارية كما يوضح ذلك شكل رقم ١٥٨ الذى يبين نقشاً من قبة المسجد الجديد بالقسطنطينية .

شكلت الزخارف الجصية العربية والأندلسية تشكيلا خفيفا وأما الزخارف الجصية التركية فحفرها أكثر غوراً ولونت بالأسود أو الأخضر وذهبت الزهور وقد أدى ذلك إلى المغالاة فى كبر مظهر التصميم .

من الصعب بل من المستحيل أن يوصف الفرق بالكلمات بين طرازين بينهما من الشبه ما بين الطراز التركى والفارسى والعربى والمغربى مثلا لكن العين



شكل ١٥٨

تدرك الفرق فوراً قبل تصويره بكلمات معدودة . فالأساس فى تصميم الزخرفة الاسلامية واحداً ، لكن التباين كله فى توزيع كتل الرسم وتوقيع التفاصيل واتجاه الخطوط فالخيال واحد متشابه والطريقة الاصطلاحية واحدة .

أما الاسود والأخضر فهما أكثر الألوان شيوعاً فى الزخرفة التركية بالاضافة إلى الألوان العربية السالفة الذكر .

الفن القوطى

نمو الفن القوطى

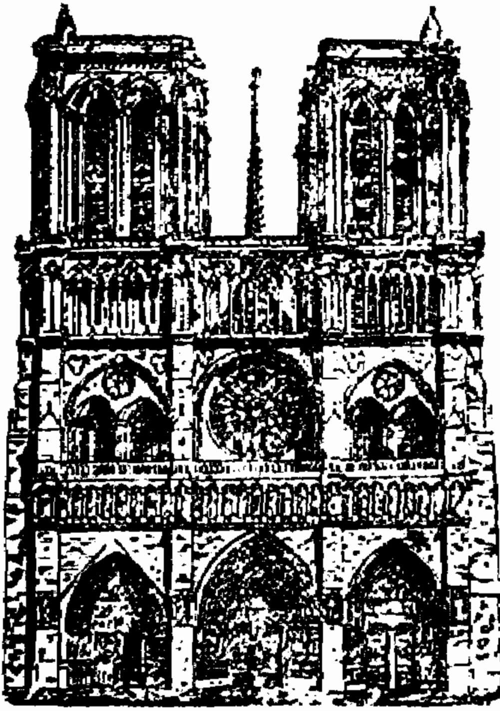
نما الفن القوطى فى شمال فرنسا من الفن الرومانسك عندما أدرك ذروة مجده ثم انتشر فى انجلترا و إيطاليا وأسبانيا و بعض ممالك أخرى وكان ذلك حوالى القرن الثانى عشر الميلادى . وقد ساعدت الحروب الصليبية سرعة انتشار هذا الفن القوطى إلى حد بعيد واستمر ينمو فى معظم الممالك الأوروبيـة حتى القرن الخامس عشر ثم قضت عليه موجة الرينسانس بعد ذلك قضاء تاما .

وليست لتسمية الفن القوطى باسمه هذا علاقة تربطه بالقبائل القوطية المتوحشة التى غزت معظم ممالك أوربا بل أطلق الايطاليون هذا الاسم على الفن القومى القديم المزدهر فى القرن الثالث عشر احتقاراً لشأنه . ومن ثم يظهر السبب الأساسى فى عدم انتشار الفن القوطى فى إيطاليا رغم انتشاره فى كل ممالك أوربا .

الكنائس

استمر بناء الكنائس على الطراز الرومانى مدة طويلة كانت العقود المستديرة فيها قوام تركيبها الأساسى ثم دعت الحاجة الماسة إلى رفع أسقف الكنائس بقدر الامكان حتى يتمشى الارتفاع مع طول المبانى و يتسنى عمل فتحات كبيرة تنير بدن الكنيسة فكان استعمال العقد المستدير حائلا دون تنفيذ هذه الرغبة ذلك لكثرة الضغط الذى ينشأ عن استعماله فاستخدمت العقود المحدبة بدلا منها وكانت قبل ذلك فى الشرق معروفة . فسهل استخدام هذه الحنايا بناء كنائس هى أكثر ارتفاعا من التى بنيت على الطراز الرومانى مع تقليل الضغط الخارجى إلى أقل حدوده وتعد كنيسة نوتردام مثالا حسنا للفن القوطى الفرنسى وهى مبينة

بشكل رقم ١٥٩ وقد ظهرت بوادر الفن القوطى فى فرنسا أولا فى مستهل القرن الحادى عشر وظهرت العقود المحدبة فى مبانى هـذا العهد ثم عم انتشاره فى أوربا بعد ذلك .



شكل ١٥٩

وسرعان ما انتشر الطراز الجديد بين مختلف الشعوب بعد ازدهاره فى شمال فرنسا وظهور كنيسة نوتردام فيها ثم كتدرائية كولون بالمانيا وميلان بايطاليا .

تخطيط الكنائس

بين نظام الكنائس القوطية والكنائس الرومانسكية شبه عظيم إلا أن الطراز الجديد يمتاز عن سابقه باستعمال العقد المحدب وزيادة الارتفاع وجودة الانارة وشيوع الزخرفة بين أجزائه المختلفة .

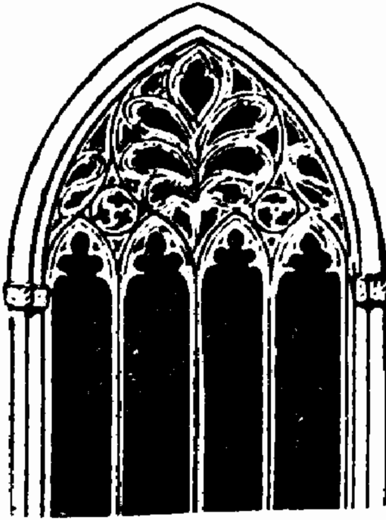
النوافذ

تمتاز النوافذ القوطية بكبر مساحتها مع تزيينها بالزجاج المعشق بالرصاص الملون بأعجب الألوان وقد رسمت فيها المواضيع الدينية المختلفة المأخوذة عن الانجيل . وكانت القيادة العليا فى ذلك للفرنسيين فشكل رقم ١٦٠ يبين أحد نوافذ كاتدرائية تشارترز بفرنسا ويحيط بكل من هذه النوافذ حلية مشتبكة الأقواس والحنايا المختلفة الأشكال وكلها بديعة التكوين والتنسيق وخير الأمثلة

لذلك تظهر فى الكنائس القوطية الانجليزية كشكل رقم ١٦١ وهى نافذة تنتمى إلى الطرار المزخرف .



شكل ١٦٠



شكل ١٦١

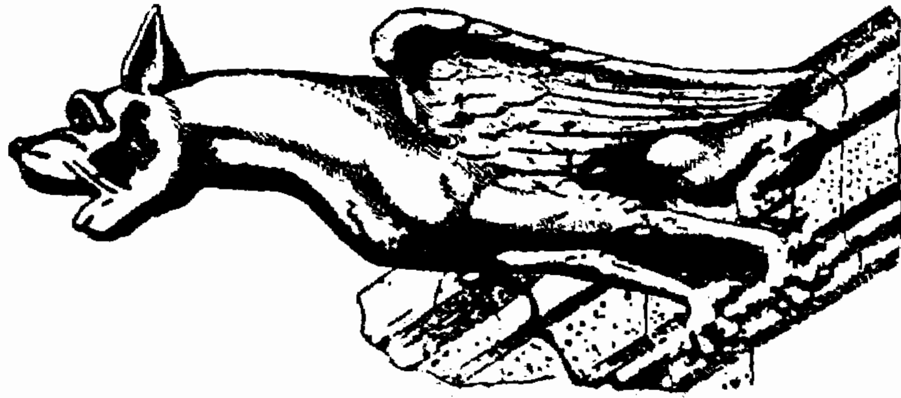
واجهات الكنائس

فى معظم الكنائس القوطية نافذة مستديرة كبيرة الحجم تشبه الوردة ذلك لأن زجاجها محاط باطار على شكل وردة . وتمتاز وجهات الكنائس بكبر حجم فتحاتها مع صغر حجم الأبواب بالنسبة لارتفاع البناء (راجع شكل ١٥٩) .

والزخرفة المحفورة فى الحجر تقسم واجهة الكنيسة أقساما رأسية مختلفة فهى على الأبواب والأبراج والنوافذ والعقود العمياء التى تزين مظهر الكنيسة الخارجى فى بعض الأحيان (راجع الشكل عند حرف ا فى شكل رقم ١٥٩) وأما الميازيب الحجرية فمعظمها أشكالا لحيوان خيالى أو مسخ مضحكة من طيور غريبة عن الوجود كما هو مبين بشكل رقم ١٦٢ .

ولما تقدم الفن القوطى دخلت الزخرفة فى عهد جديد فاشتقت من أوراق

الأشجار وحفرت على أشكالها ونقشت بما يدل على المهارة والذوق السليم . ومعظم النبات الذى اشتقت الزخرفة منـه محلى ينمو فى نفس البقعة التى شـيد البناء



شكل ١٦٢

فيها أو ينمو بالقرب منه . واستعملت التماثيل مع بعدها عن الحياة وفظاظة مظهرها لتزيين واجهة الـكنيسة وقد وضعت التماثيل فى مواضع مختلفة . وأما زخرفة تيجان الأعمدة فقد اشتقت من النبات المحلى كذلك وحفرت حفرا جميلا

مدة الفن القوطى

عمر الفن القوطى ثلاثة قرون ونيف وعند أول القرن الرابع عشر الميلادى بدأت بوادر التطور والتحول تظهر بجلاء فى جميع أجزاء التصميم من تركيب وزخرف معمارى وشاع استعمال الزخارف التى تشـبه لهب الشعلة المتقدة .

كان الطراز القوطى طرازا دينيا لـكن بعض مبانى المدينه شيدت على طرازه كدور البلديات و بعض القصور التى تشبه القلاع من حيث تحصينها و بعض الملاجىء وكانت كلها قوطية الروح تمت إلى القرون الوسطى فى تصميمها .

وفى القرن الخامس عشر شيدت المنازل على هذا الطراز فظهرت فيها بوادر الفن المقبل بأجلى مظاهره واختلفت المنازل تبعا للبيئة التى شيدتها .

الفن القوطى فى انجلترا :

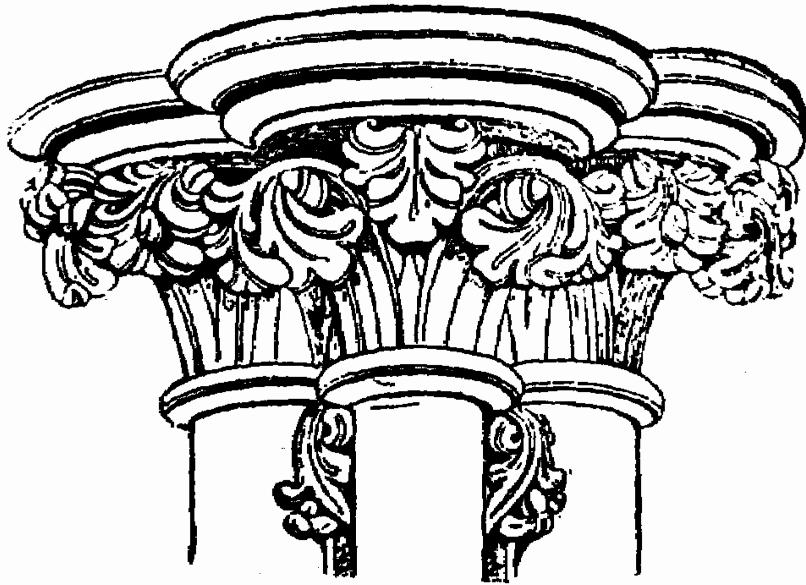
يتسم الفن القوطى فى انجلترا بجمال نسبه وقوته وقد نمت الزخرفة عند انتشار عقيدة التصوف التى عمت خلال القرون الوسطى وأنشئت الزخرفة لتزين الأماكن الدينية أما الحفر فكان جذل التشكيل ضخم الكتل بعضه مسخ مضحكة يتسق مظهره وطبيعة البناء الذى شيد فيه وكان شائع الاستعمال فى دعامات المبانى وطنابيشها وفى ميازيب الميــاه والعقود العمياء التى تزين بعض المبانى وغيرها .

وتعد كاندرائية كانتبارى من أقدم الكنائس الانجليزية فى هذا العهد فانها بنيت عام ١١٧٥ وعقب بناؤها بقرن تقريباشيد دير وستمنستر فبدأ فى تشييده عام ١٢٤٥ وتظهر فيه أثر الزخارف الفرنسية القوطية بأجلى وضوح .

ثم بدأت الزخرفة الانجليزية تتكون مستقلة عما سواها فعم استعمال زهرة التيودور والأقواس المشتبكة أو المتقاطعة وقد اصطلح الانجليز على تقسيم الفن القوطى فى بلادهم إلى ثلاثة أقسام .

١ — الفن القوطى المبكر

ويتسم بجمال نسبه ورشاقة التفاصيل وقوة نمو الزخرفه وقد تحررت عقول المصممين إذ ذاك من الغلظة التى تلازم الفن النورماندى واختفت الأعمدة القصيره المريضة وحل محلها عمود سربى مكون من بضع أعمدة مجموعة بعضها مع بعض رشيقة نحيفة وفى نهايتها طوق مستدير (خلخال) وتيجانها مزينة بأوراق أشجار كل ثلاثة منها جمعت سويا لتكون كتلة واحدة من وحدات التصميم تتفرع إلى الأعلى من طرق العامود وتستدير حول نفسها بشكل حلزونى كأعمدة كاندرائية لنكلن المبينة بشكل رقم ١٦٣ والشكل الحلزونى شائع الاستعمال فى هذه المدة خاصــة ويميزه عن غيره من الطرز الانجليزية الأخرى .



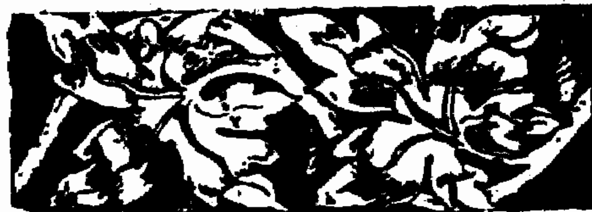
شكل ١٦٣

ويلاحظ التواء محاور الزخرفة بصيغة حلزونية حتى فى الزخرفة الشهابية الخاصة بهذا العصر أيضاً وهى مكونة من ورقة لها ثلاثة حلمات ملتوية حول نفسها كشكل رقم ١٦٤ وهى تخالف فى هذا الزخرفة الشهابية فى الطراز (المزخرف) الذى استعمل فيه ورق أشجار طبيعى كأوراق أشجار القرو والاسفدان كما هو مبين بشكل رقم ١٦٣ ويخالف فى ذلك الطراز الرأسى الذى يتسم بكثرة استعمال أوراق العنب مرتبة



شكل ١٦٤

داخل مربعات أو فى أشكال رباعية كما هو موضح بشكل رقم ١٦٥ ويتسم كذلك



شكل ١٦٥

بسهولة سريان منحنياته وانسجام أجزائه كما اختلف تنسيق الزخرفة بعضها مع

بعض واتصف بحسن توزيعهما بالنسبة للارضية هـذا وقد اختلفت زخارفهم الشهابية عن نظيرتها فى الطراز القوطى المبكر كما يشاهد ذلك فى شكل رقم ١٦٦



شكل ١٦٦

ومما هو جدير بالذكر أن زخرفة النوافذ الزجاجية التى عملت بالزجاج المعشق بالرصاص فى الطراز الانجليزى القوطى المبكر تشابه الزخرفة المعاصرة لها من كل الوجوه عدا رسم أوراق بعض الاشجار من جانبيها بدلا من رسمها من الامام كما ان الزخرفة المحفورة فى التيجان استعملت فى الزجاج بشكل هندسى أومتشعبة من نقطة بشكل حلزونى المحاور أيضا . وأحسن وضعها بما يدل على المهارة وسلامة الذوق .

٢ — الطراز المزخرف

يمتاز الطراز المزخرف بشيوع استعمال الأشكال الهندسيه المكونة من خطوط مموجة مكررة قدت من الحجر وقسمت فتحة النافذة الأساسية إلى أقسام فرعية ملأها الزجاج المعشق بالرصاص راجع شكل رقم ١٦١ وكذلك شاع استعمال أوراق النبات فى التصميمات الزخرفية بما يشابه طبيعتها بغض النظر عن نوع المادة المستعملة فيها الزخرفة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٦٧ وهو يبين حفرا على الحجر من كاتدرائية أكستر وقد كثر انحناء محاور التصميم وتفاصيلها المزخرفة بما لايشترك معه فيه أسلوب آخر .



شكل ١٦٧

استعملت أوراق القرو والاسفدان والعنب والورد واللبلاب بوفرة وشكلت برقة ومهارة . ومع خلو هذا الطراز من الرصانة و بعض الصفات الحيوية إلا أن ذلك لايقلل من

قدر مايبدو فيه من غزارة الابتكار ونورانية الزخرفة فحفر على التيجان مجموعة من أوراق الأشجار كأنها لصقت لصقا على التاج الذى قد على شكل ناقوس منكس كأعمدة منزل تشابتر فى سوتويل المبينة بشكل رقم ١٦٨ ولكن زخرفة هذا العهد خالية من الانسجام الذى يمتاز به الطراز القوطى المبكر .


شكل ١٦٨

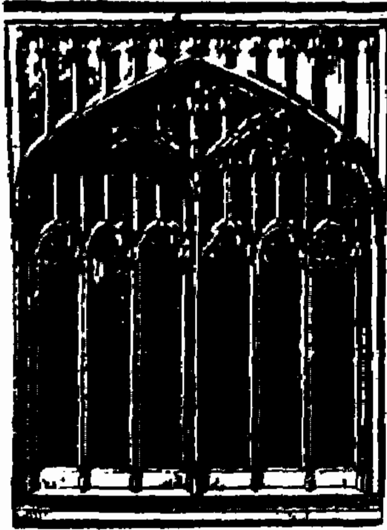
زخرفت كرانيش العقود بهذا النوع من الزخارف وكذا القبو والكوابيل كما عمت الزخرفة فى بعض أجزاء الحيطان وشملت الستار الذى يخفى بعض أجزاء الكنيسة عن الجمهور . وحليت نهاية مقص فرنطون الأبواب بطنبوشة كالتى بأعلى فرنطون باب منزل تشابتر المبين بشكل رقم ١٦٩ واستعملت هذه الزخرفة فى الأسقف وكانت الزخارف بادية الجمال واضحة التصميم .

الطراز الرأسى

وهو الطور الأخير من الطراز القوطى الانجليزى ويتسم باختلاف محاور التصميم التركيبية والزخرفية وأظهر ما فيه فخامة أبراج الكنيسة المقسمة إلى حشاوى مزينة بالحلايا المشتبكة الأقواس والحنايا المتوجه بمايشبه القبة المستطيلة وبهاشرفات مفرغة ودعامات منمنمة .


شكل ١٦٩

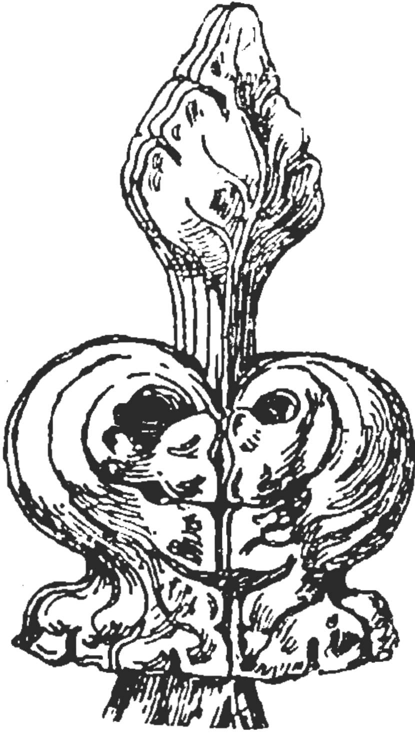
وللنوافذ طريدات رأسية تمتد إلى رأس النافذة التى كثيرا ما تكون عقدا ذا أربع مراكز كما يشاهد ذلك فى نافذة كنيسة بوشامب رقم ١٧٠ وقد يكون بالنوافذ سواقيس أفقية مزخرفة بالأقواس وكلها تقسم النوافذ أقساما فرعية متزنة الأجزاء .



شكل ١٧٠

والحفر فى غضون القرن الخامس عشر منوع المواضيع عظيم الفخامة قوى التصميم تام التفاصيل وقد أحدثت المحليات اختلافا فى طريقة التصميم والعمل ويرجع ذلك إلى تأثر العرفاء بمناظرهم الطبيعية المحليـة واختلاف أمزجتهم . وإذا تأملنا فى أى دير قوطى أو أى كنيسة لدرس تفاصيله الزخرفية التى تنضد سجوفه ومقاعده وستره لوجد فيه تراثا عظيما من عمل القرون المختلفة والشخصيات المتباينة تشبعت كلها بمذهب التصوف الذى عم فى غضون القرون الوسطى والعمل على إيضاح أثر هذا المذهب وشاع استعمال عناقيد العنب وزهرة التيودور وأوراقه إبان هـذا العهد كذلك . وأما نهايات المقاعد الكنيسية فهى مصفحة بزخارف مشتقة من رأس أبى النوم حفرت بدقة ورشاقة تستلفت النظر كشكل رقم ١٧١ وقد عم تصميم الشعارات العائلية على المنازل بكثرة وكانت على شكل دروع بها زخرفة ورمز أو بها رمز وخارجها زخرفة

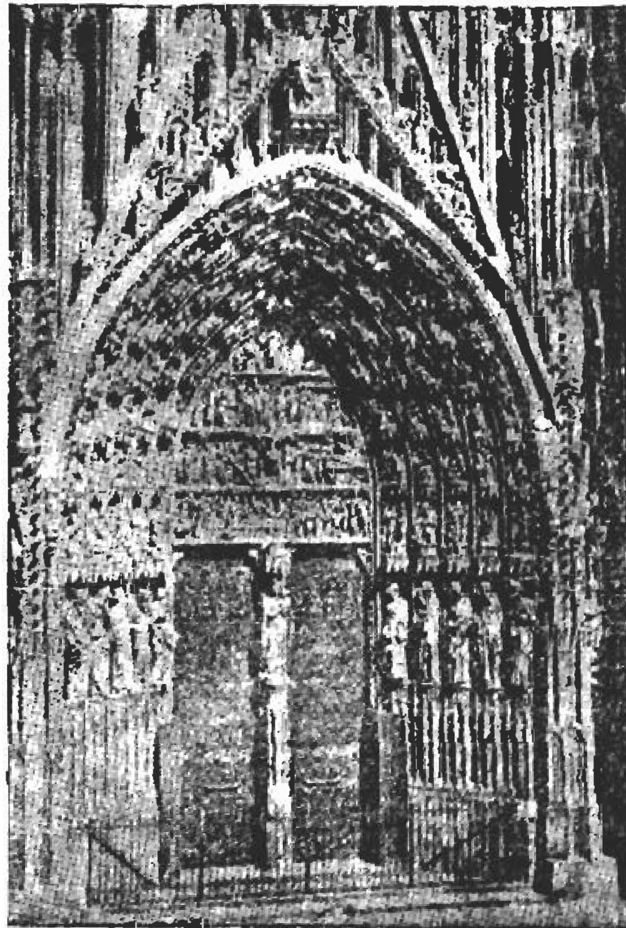
صنعت الأكتاف بصحن الكنيسة رباعيـة أو معينة تحتوى عادة على كرنيشة من منحن عكسى القوس مقسمة إلى أعضاء فرعية كلها تحمل تاجا ثمانى الأضلاع وبين ثنايا كرانيش العقد زهورا تنضدها زهرة مستديرة وأخرى مربعة تتبادلان بالتتابع ولكليهما أربع (بتلات) وريقات .



شكل ١٧١

الفن القوطي في فرنسا

تختلف الكنائس الفرنسية عن الانجليزية اختلافا بيناً من حيث الحجم وتوزيع النقوش والحفر ونسبة الأبواب والسعة فهى أقل طولا وأكثر ارتفاعا واتساعا فى عرضها ، وتختلف كذلك بنسبة مدخلها الأسامى فهو أكبر فى الكنائس الفرنسية عن نظيره فى الانجليزية وقد زانته تماثيل عديدة وضعت فوقها مظلات بارزة تقيها مياه الأمطار وترامى أثر ذلك على الألمان وأما شكل رقم ١٧٢ فيبين باب كنيسة ستراسبورج



شكل ١٧٢

بفرنسا وزين الكتف الأوسط الذى يشطر فتحة الباب نصفين متساويين بتمثال العذراء أو بتمثال أسقف الكنيسة وفوقه صفوف تملو إحداها الأخرى وتماثيل القرنين الخامس والسادس عشر تشهد للفرنسيين بالباع الطويل والمهارة الفائقة فى فنون الحفر وإنشاء المبانى وكانت الملابس التى عليها رغم جفاف محيا التماثيل تشف عن تركيب الجسم التى تستره وكانت مع ذلك قليلة التفاصيل جذلة الكتل قوية القطع .

نضدت الزخرفة الشهابية فرنطونات أبواب الكنائس وتوجتها طنابيش من حجر على شكل صليب مزخرف أو قسمت أقساما فرعية متشابكة الأغصان وقد تنضد الأبواب برسومات أو تماثيل مأخوذة عن بعض المواضيع الدينية من الانجيل داخل حشاوى خشبية على شكل صليب مكون من أربع دوائر وقد تمتد زخرفة الواجهة بامتداد إحدى واجهات الدير الأساسى كلها

اتسم الحفر الحجرى والخشبى فى القرن الثالث عشر بكبر تفاصيله وجزالته وشدة ارتفاع أجزائه ويختلف فى ذلك مع نظيره فى انجلترا الذى تغلب فيه استدارة التفاصيل عن غيرها وتقسيم الأوراق إلى وريقات صغيرة تتفرع من الأصل ذات اليمين وذات الشمال .

ولا تخفى الزخرفة فى تيجان الأعمدة شكل الناقوس المنكس بل تظهره حتى تبدو كأنها التصقت بجدرانه وليس فى ذلك الحلزونى الملتف حول نفسه الذى يشاهد فى التيجان الانجليزية المعاصرة وأما كشفة الصفحة (الجزء الأعلى فى تاج العامود) فكثير ما كانت أعضاؤه مستقيمة ولم تكن الأعمدة السربية معروفة لدى الفرنسيين إبان ازدهار الفن القوطى ولا تيجان الناقوس المنكس العارية عن الزخرف والنمنمة . ثم تطور الحفر والنقش وما يتبعهما من ضروب الزخارف فى غضون القرن الرابع عشر فكانت الزهور والأوراق أكثر شبهاً

بالطبيعة وقد ظهرت بها أضلاع تقسمها إلى أقسام تتمشى مع نموها الطبيعى الذى تظهر بهـا عادة فى الأصل النباتى فاذا استعملت حلزوناً تشـبه حلزونات ورقة الاكنثس الملفوفة الحلمات كانت (بتلاتها) قصيرة الطول واستعملت معها أوراقاً أو زهوراً أخرى كما حدث فى الحفر الذى يزين كنيسة نوتردام بباريس فقـد استعملت الحلزونات مع أوراق العنب المستديرة الأطراف كالمبينة بشكل رقم ١٧٣



شكل ١٧٣

وقد شاعت الزخرفة الشهابية فى فرنسا شيوعا عظيما و بالأخص فى دير آمى و به شبك حجرى سيال الخطوط مختلف الحنايا شيق المظهر وكلها استعملت مع الفرنطونات المزخرفة والطنابيش المزينة بالرسوم البديعة لتزين الـكنيسة من الخارج أو الداخل فـكان منظرها بديعاً جميلا كما يوضح ذلك شكل رقم ١٧٤ المؤخوذة من كاتدرائية آمى

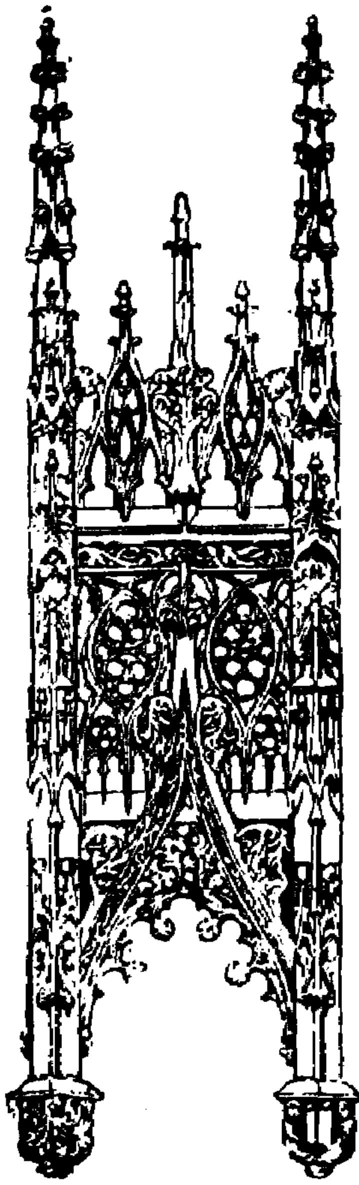
الزخرفة الايطالية

أحب الايطاليون النقش الحائطى فوق المصيص وفضلوه عن نوافذ الزجاج المزخرف حتى انتشر فى عهد النهضة (الرنيسانس) الذى انبعث أصوله من إيطاليا وترامى أثره على بقية الممالك الاوربية فاكتسح الفن القوطى وأعاق نموه إلى حد لم يتعداه ولم يكن للايطاليين ميل للفن القوطى لاحتقارهم إياه وكان للحفر والنقش فى إيطاليا ذكرى مشوهة من ذكريات الفن الرومانى القديم كما يبين

ذلك شكل رقم ١٧٥ فخالف فى ذلك فنون أهالى الشمال وأغدقت الزخارف على الفسيفساء كما عم استعمال التماثيل فى تعاريش الهياكل المقدسة وعلى المقابر كذلك وزخرفت الوجهات بالرخام الملون والأعمدة الملفوفة التى تحمل العقود والحنايا المحدبه .

الزخرفة الاسبانيـة

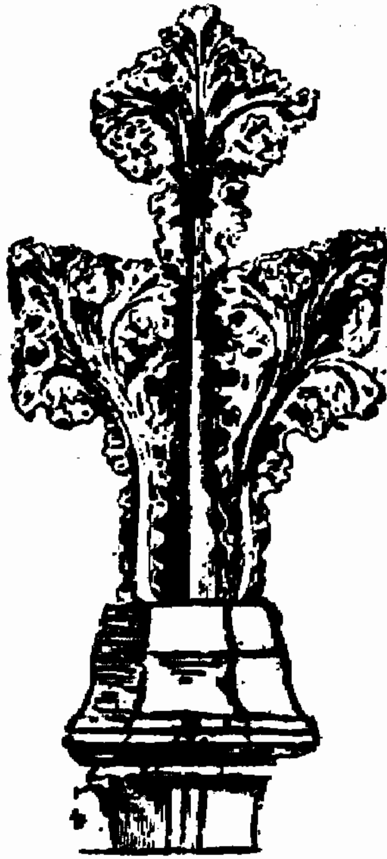
اشتهرت القواطيع الاسبانية الخشبية أو المرمرية بجمالها وكثرة زخرفتها التى تمتد إلى القبو المسقف للكنيسة ولونت بالألوان الجميلة الزاهية وذهبت حلاياها البارزة كشكل رقم ١٧٦ الذى يبين طنبوشة من كندرائية القـديس جين بطليطله وقد حاكت التماثيل الحجرية والمرمرية الحياة فيما بدا فى مظهرها من



شكل ١٧٤



شكل ١٧٥


شكل ١٧٦

تعبير رقيق عن التأثيرات النفسية المختلفة فيبعث مظهرها شتيت العواطف الهادئة الرصينة وقد أدى وجود الآثار الرومانية العتيقة إلى جمال التفاصيل فكانت فى ذلك على نقيض مع زخارف أهالى الشمال وكان التصميم فى روحه ومظهره ضعيف التركيب

وأما الحديد المطروق فقد ظهر فى جنوب أسبانيا وبالأخص عند أفول القرون المتوسطة فكانت قضبانه طويلة بها تفريغ جميل المنظر وكانت أبراج الكنائس شامخة الارتفاع جافة المظهر رغم شيوع الزخرفة فى كل أجزائها واستعمل الزجاج المعشق بالرصاص فى اشبيلية وأوفيديد وغيرها من المدن الاندلسية وكان تصميمه ثقيلا قويا شديد الالوان والزخارف المحفورة فى الكنيسة مدببة الأوراق جزلة الكتل تحاكى الطبيعة .

و بالاديرة الاندلسية تتجلى صناعة الفضة التى ورثوها عن العرب لكنها تجسمت فى هذه الحقبة بشكلها القوطى فصنعت الصلبان والكؤوس والتماثيل الذهبية أو الفضية والثريات المنضدة بالمعادن النفيسة بكثرة

الزخرفة الالمانية

أدرك الفن القوطى ذروته فى غضون القرن الرابع عشر كما شاع عمل التماثيل فى هذه الحقبة فى فرنسا وألمانيا كذلك . وكانت التماثيل محمولة على قواعد نضدت بالحفر وبأعلاها مظلات صغيرة تحميها من الامطار لان الالمان إنما أخذوا ذلك عن الفرنسيين (راجع شكل ١٧٢)

والتماثيل الالمانية مليئة بالتفاصيل الدقيقة . تسبق المقدرة الصناعية فيها الخلق الفنى فجميع تصميماتها متكلفة فى الاوضاع واتجهت كل الحالات للتشبه للطبيعة عند صنع التماثيل

والزخرفة الالمانية مشتبكة الفروع والأغصان طبيعية المظهر فشكل رقم ١٧٧



شكل ١٧٧

يبين بابا خشبيا نضد بالنقوش الحديدية التى تشبه أوراق الاشجار وقد انتشرت التصميمات الطبيعية حتى فى سواقيس وطريدات النوافذ الزجاجية وهنا تغلبت المقدرة العملية على الفنية أيضا ولم يلاحظ الالمان جمال محاور التصميم أو رشاقة الخطوط الخارجية فيها

هذا وقد أدى شيوع الآجر فى شمال المانيا استعماله لنقش الجدران والاستغناء عن التماثيل فعمت حلايا الآجر الملون فى جميع أجزاء المبانى وكانت مذ الت الهيا كل من الصناعات البارزة فى ألمانيا إبان العصور المظلمة وكانت كثيرة الزخرفة شاهقة الارتفاع تشبه الابراج فى تصميمها فهى مدرجة تستدق من طرفها

الاعلى مصنوعة فى غالب الاحيان من الخشب المتماسك الالياف ثم نضدت بالتماثيل والنقوش المحفورة والطنابيش الجميلة .

والنوافذ الزجاجية بديعة التصميم للغاية فقد طفقت شهرتها الخافقين كما يبين ذلك شكل رقم ١٧٨ فالناحية اليسرى مأخوذة من كنيسة هاندلشامسم والناحية اليمنى محفوظة فى متحف ميونخ



شكل ١٧٨

الزخرفة الصينية

نبذة تاريخية

ولو أن أقدم الآثار الصينية تدل على أن منشآتهم تتصل بالقرن الثالث والعشرين قبل الميلاد عندما نزحت قبائل الباكو من إلام وبابل إلى الصين واستقدموا معهم طرازهم الأشورى المبكر ، ولسوء الحظ دمرت كل مبانى هذا العهد ولم يبق منها غير صيتها مع أن أقدم الآثار الموثوق بصحته الآن إنما يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى فقط .

العمارة الصينية

يظهر أن الصينيون اتخذوا لهم أسلوبا واحدا فى منشآتهم وأقدم الأمثلة بناء كوريتز فى اليابان عام ٦٠٧ ميلادية وتطور الطراز بعد ذلك وكانت أعمدة منشآتهم من الخشب فوقها الأسقف الجمالونية المغطاة بالقرميد الملون بالألوان الزاهية الجميلة وتجلى جمال زخارفهم المعمارية الأساسية فى مجموعة الكوابيل التى تحمل رفرفة الأسقف كما هو مبين بشكل رقم ١٧٩



شكل ١٧٩

وللصينيين طراز فريد فى بابه اتخذوه لتركيب أسقفهم فقد استعاضوا عن البراطيم الأفقية (التى تربط الأسقف) بكمرات معشقة فى الأعمدة تربط التركيب

بعضه ببعض ومن ثم لم تستعمل تيجان الأعمدة التى كثيرا ما تكون السحنة الأساسية فى أى طراز .

وفى صدر تاريخهم استعاضوا فى تشييد مبانيهم بالآجر المغطى بالقيشانى الملون بالألوان الجميلة عن الأخشاب التى استعملوها فى أوائل عهدهم .

الزخرفة الصينية

وللصينيين صيت طائر فى عمل الأوانى الفخارية والخزفية على اختلاف أنواعها وتباين أشكالها كما هو مبين بشكلى رقم ١٨٠ و ١٨١ . وقد برعوا



شكل ١٨٠



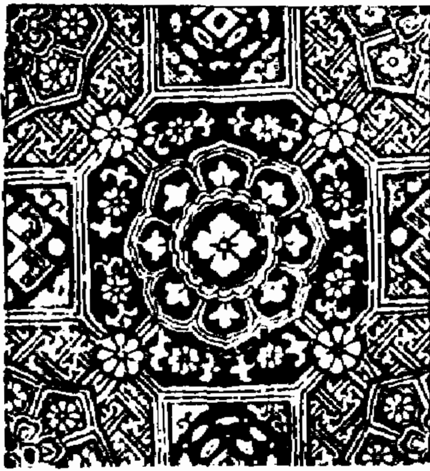
شكل ١٨١

فى التطريز بالفضة والذهب كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٢ الذى استعمل التنين فى زخرفته ومما هو جدير بالذكر ملاحظة قوة خطوط التصميم وسهولة سريان منحنياته .

استعملت الزهرة الصينية الوطنية وزهرة الفلوينا فكان لهما أثر قوى على الفن ولم تخل التصميمات الصينية من استعمال الاشكال الهندسية كالمسدس والمثمن والدائرة وزخرفت بالزهور واستعملت بكثرة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٣ .



شكل ١٨٢



شكل ١٨٣

وكان للصينيين باع طويل فى المصنوعات البرنزية كالنواقيس والطبل النحاسية التى تدق فى المنازل والمباخر البرنزية والحفر على حجر اليصيب والعاج والخشب والنسيج المزخرف بالنقوش البديعة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٤ وهى قطعة من القطيفة الملونة بالأحمر والأخضر استعملت فيها الخيوط الذهبية

وتستعمل زهرة الفاوينا مع الأشكال الهندسية والزهرة والتنين والطيور والزهور الاصطلاحية وللصينيين قدرة فائقة فى استعمال الألوان القوية الجذابة وبالأخص اللون الأزرق القديم الذى شاع استعماله ابان أسرة منج من عام ١٥١٨ إلى عام ١٦٤٠ (راجع شكل رقم ١٨٠)

وللرموز مكانها العظيم فى الزخرفة الصينية أيضا لملاقتها بالطقوس الدينية . فكان الأزرق لونا لمعبد السماء ولونت أوانى القرابين بالأزرق الفاتح وطنافس



شكل ١٨٤

الكهنة بالأزرق أيضا وعليها دثار من اللون الفاتح نفسه

وأما القيشانى الأصفر والطنافس الصفراء فقد عم استعمالها فى معبد الأرض والأحمر فى معبد الشمس والأبيض فى معبد القمر

ومما لا جدال فيه أن الصينيين أساتذة عظام فى إنشاء الصور ولهم فى عملها قدرة يضرب المثل برقتها وحسن تنسيقها ومن هنا كانت زخارفهم المعمارية سطحية جميلة الألوان صورت فيها المناظر الطبيعية والزهور والأحراش والغابات وكانت منشآتهم صغيرة شيقة تتألق فى ساعات النهار بحسن تصميمها وقد دعت الديانة البوذية استعمال الرموز فالتنين رمز الروح والنسر رمز القوى الطبيعية وغيرها .

الفن اليـــــابانى

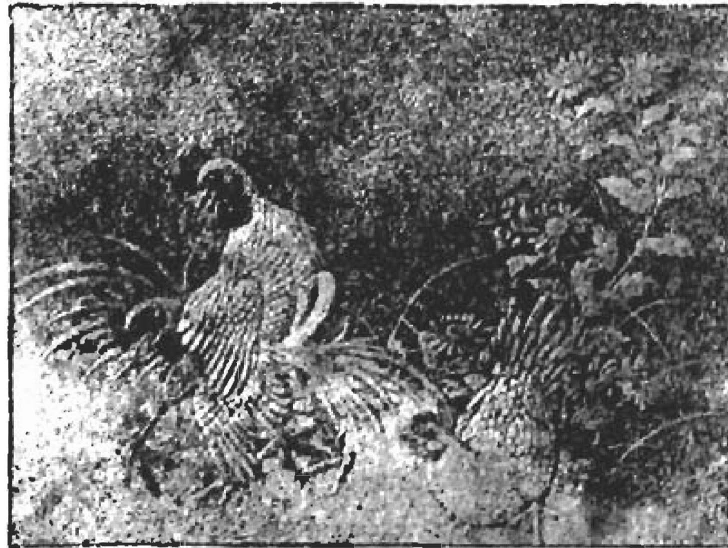
منشأ الفن اليابانى

رغما عن اتصال منبت الفن اليابانى القديم بالصين فانه أينع ونمى وتكون بعد ذلك حتى صارت له شخصية مستقلة عما عداه . والسبب فى ذلك إنما يرجع إلى الوسائل التى اتبعت فى تكوين طرق التفكير وما أثرت عليها من العوامل المختلفة : فليست الزخرفة اليابانية اصطلاحية بذات الدرجـة التى أينعت فى الصين . ويظهر أن الفنان اليابانى انما استوحى الطبيعة مباشرة بيـد أنه تأثر بالفن الزاجف عليه من الصين إلى كوريا من حين إلى آخر ومن ثم شابهت المعابد اليابانية معابد الـكوريين التى يرجع تاريخها إلى القرن السابع الميلادى واعتبرت كأنها الأنموذج لسائر المعابد التى شيدت حتى الآن ولو أن الصينيين بدأوا باستعمال الآجر منـذ قرون خلت فليست أرض الصين عرضة للزلازل التى اعتادوها أهل اليـابان ومن ثم لم يستعمل الآجر أو الحجر فيهمـا على الاطلاق

أحب الصينيون واليابانيون إغراق المنشآت بالنقوش الشرقية البديعة وأخصها المعابد فزخرفت الأعمدة والـكمرات فى كلا البلدين على السواء . ثم إن مبانى الصينيون الحكومية والخصوصية تمتاز بأبهائها المنقوشة بالذهب المنثور ودور الحـكومة نضدت بالرخام البديع وأنواع الخشب المحفور لـكن اليابانيين آثروا البساطة المتناهية فى غير مبانيهم الدينية حتى قصور الميكادوا فليس فيها من الزخارف إلا القليل من الخشب المدهون ذو الألياف الجميلة وبعض حلايا مذهبة .

تؤرخ أقدم الآثار الفنية عند ما استقدمت الديانة البوذية إلى اليابان عن طريق كوريا فى غضون القرن السادس الميلادى عند ما بلغت أسرة الفوجيوارا أوج قوتها واستمرت فى الحكم ما يقرب من أربعة قرون وفى عام ١١٨٥ فى دونايورا أنزل يور يتومو هذه الأسرة عن الحكم ثم حكمت أسرة شوجانز من عام ١٣٣٨ إلى ١٥٩٠ ميلادية ثم أسرة طوكوجاما وكان على رأسهم ليياشو الذى كان سليل عائلة ميناموطو حتى عام ١٨٦٨ ثم تبوأ الميكادو مكانه ثانيا وحكم حكم الملوك المتصرفين .

وفى غضون قرنين ونصف تقدمت صناعة اللاكيه و بالأخص إبان حكم أسرة شوجانز وسمت هذه الصناعة حتى أدركت الذروة إلا أن كثرة التفاصيل العجيبة شاعت فى أواسط القرن الثامن عشر حتى اكتسحت البساطة المتناهية التى امتازت بها جميع الأشغال المتقدمة كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ١٨٥ وتقدمت



شكل ١٨٥

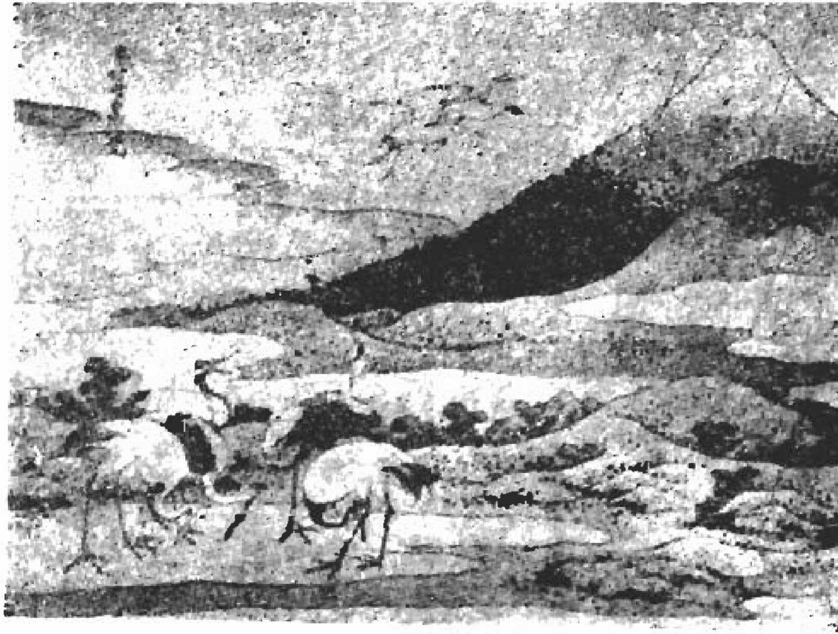
صناعة المعادن على اختلاف أنواعها تقدما مدهشا فى اليابان حتى أدركت حدا عظيما من الكمال لم تبلغه مملكة سواها فشكل رقم ١٨٦ يبين دليلا حديديا منضدا بالذهب لسيف صنع فى القرن الثالث عشر ، إلا أن الصينيين أثروا الصور والطباعة

اليابانية التى تتنزه عن النظير وكان هو كازوين من أشهر الفنانين الذين اشتغلوا بالطباعة بالألوان وشكل رقم ١٨٧ يبين أحد تصميماته الذى اتخذ فيه البركان والطير وحدات تصميمه الأساسيه .



شكل ١٨٦

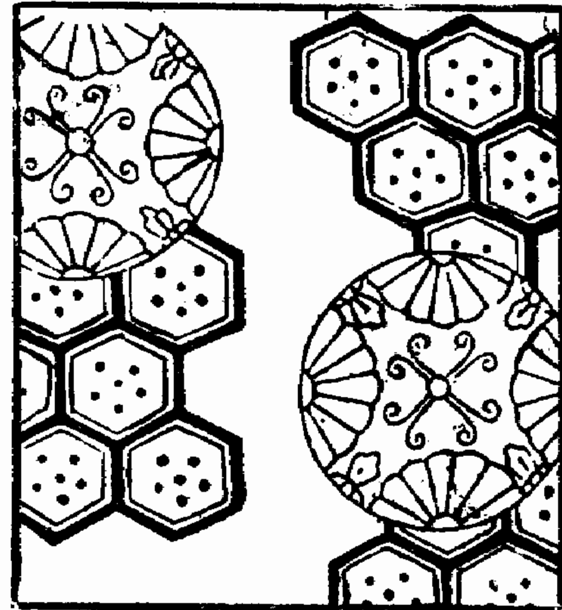
استقدمت ألوان النقش من الصين فى غضون القرن السادس الميلادى واستعملت داخل المعابد وخارجها . فذهبت البراطيم والكوابيل والحفر



شكل ١٨٧

ولونت جميعها كذلك بالالوان الزاهية كالأزرق الاترمارى والأصفر الفاقع والأخضر السندسى والأحمر الوردى والأحمر الزنجفر والذهب فى أرضية النقوش المموهة برسم الحيوان والطير والزهور .

وأما القوائم الخشبية فكانت ألوانها تختلف بين الأسود والأحمر أو تذهب وتكون تصميم الزخرفة من الزهور التى لبعضها مغزى يتصل بحياة اليابانيين فزهرتى الكريز والكمثرى مثلا ترمزان إلى جمال الربيع وبهائه ولهما علاقة وثيقة بحياتهم وزخارفهم . وأما السر الدفين فى سحر الفن اليابانى فانما يأتزر جمال الصناعة وصفاء الخيال وما وراء هذه الزخارف من مغزى بديع ترمز إليه واستعملت رسوم الطيور ذات الريش الجميل والطواويس والبط والزهور كالكراكى وقد يستعمل النبات المائى والأشجار وسيقان الخيزران والسباع فى الزخرفة أيضا وبهذا المزيج المختلف المتنافر الأنواع من الاشكال الطبيعية والاصطلاحية تصور مسخا إنسانية مضحكة الشكل تزيد هذا التنافر غرابة وشذوذا .



شكل ١٨٨



شكل ١٨٩

هذا وقد برع اليابانيون فى تطريز الصور على المنسوجات والبيوت وزخرفوا عماراتهم بالنقوش المتنوعة التى مثلت فيها الجبال والسحب وبرعوا كذلك فى أشغال اللاكيه والمينا والنقش المختلف الوحدات فشكل رقم ١٨٨ يبين زخرفة من معبد نيكيكو وحذقوا فى صناعة القيشانى فشكل رقم ١٨٩ يبين إناءاً قديماً يدل تصميمه على البراعة وحسن الذوق وكان لليابانيين صيت طائر فى أشغال الحفر وتتسم كل صناعتهم بالدقة المتناهية وانسجام ألوانها الهادئة .

الفن فى عهد النهضة (الرينسانس)

مقدمة :

كان البابا فى إيطاليا عند أفول القرون الوسطى مركزاً لقوة دينية وكانت إيطاليا إذ ذاك قصبة يقصدها العلماء والفنانون فى أوروبا واتحد الخاص والعام فى الاشادة بذكريات التراث الرومانى العريق . وعندما استكشفت أبدع الآثار الرومانية تنبه الناس إلى شدة التباين بينها و بين الآثار القوطية المزدهرة فى القرون المظلمة فاستدعى روفائيل وغيره من قادة الفن لاستخراجها من مخبآتها وهو يسميها إذ ذاك أبنية قوطية ولم يتبين الفرق بينها و بين منشآت ثيودوريك القوطى المظلم الذى عاش فى غضون القرن السادس الميلادى

قامت فى إيطاليا إذ ذاك حركة إحياء العلوم والفنون فلم يكن هناك أعظم من تذكر لفخامة روما القديمة وعظمة مبانيها ومن ثم كان الرينسانس فى إيطاليا حركة قومية عصرية وكنت ترى الناس فى بيوت روما القديمة يسكنون وفى معابدها يصلون وفى كتبها العظيمة يقرأون وكان سيل المنشآت الرومانية المستكشفة باعثا طبيعيا لهم على التبحر فى كنوز هذا التراث القديم واتجهت المحاولات إلى نسيان ماأهدته القرون الطويلة من تجارب والركوض إلى أحضان روما حتى لو أدى ذلك إلى ابتعاد الفن عن الحياة الجارية حولهم

اقتدت فرنسا وانجلترا واسبانيا والمانيا بالبابا و بطانته فى هجر ماضيهم القريب بسرعة و إلقاء أنفسهم فى أحضان روما القديمة وآثارها العريقة لكن تماثيل ميكل انجلو الايطالى وصور فيلاسكويز الاسبانى ومناظر كاود الفرنسى تمت إلى الطبيعة فى روحها ووحيها لا إلى الآثار الرومانية وأما كنيسة القديس

بطرس بروما وقصر اللوفر بفرنسا وهويت هول بانجلترا قائما تمت بالروح إلى هذه الآثار وكان الطراز فى مستهل عهد النهضة مختلط الأساليب بين القوطى والرينسانس حتى إذا تملكت الأصول الأثرية من النفوس استقام الطراز فى طريقه حيا قويا واختلف البلدان تبعا لميل أهل الأمة التى ازدهر فيها والعوامل التى كونته

منشأ الرينسانس

نبعت حركة الرينسانس فى فلورانس وأينعت فى شوارعها ثم انتقلت منها إلى روما فالبندقية ثم إلى سائر ممالك أوربا ولهذا لم ينظر الايطاليون إلى الرينسانس نظرهم للاكتشاف الغريب عنهم : فكانت لغتهم قريبة من اللاتينية القديمة ولم تتغير المملكة ولذا تفتحت أعين الناس بحمية لاحياء آثار أجدادهم الأقدمين فاستنشق الخاص والعام نسيم الحماس واشتركوا فيه قلبا وقالبا فبهرهم التحرير الرومانى بجماله ومابه من خيال رائع وأدب قوى فاستطاع الايطالى أن يقرأ مؤلفات كيكرو ودولموثينس وغيرهما فى نفس المكان الذى كتبوا فيه وأطل هو من الكابيتول على الساحات الأثرية العظيمة التى صدر الحكم فيها على العالم حينا من الدهر وسنت فيها القوانين للناس أجمعين وجال المعمار خلال هذه الآثار العظيمة التى شاد بذكرها الرائح والغادى وتمثل البانثيون وقصور القياصرة لأعين المعمار ناطقة بعزها الغابر واستظل من قيظ الهاجرة بين ردهات المعابد الفخمة التى ألبستها الأيام حلة من المهابة والجلال

عاد المعمار بعد ذلك إلى كنيسة القديس بطرس القديمة فبدت لعينيه فظة غليظة المظهر وعاودته ذكريات روما وعظمة أجداده فطرح نفسه عند قدميها وطرح وراءه روح العصور المظلمة بسرعة وأخذ فى تشييد كنيسته هذه على الطراز الجديد بحماس وحمية

سرت عدوى الرينسانس بسرعة البرق الخاطف فى شبه الجزيرة حتى لم يبق فيها مدينة لم يأتها حديث هذه الآثار المدهشة

ثم انتشر الرينسانس بعد ذلك من إيطاليا إلى فرنسا ذلك لانتشار البعثات الدينية التى أرسلها البابا إلى جهات أوربا أو تفشى مع القسس الذين نشأوا فى روما ثم عادوا إلى أوطانهم يشيدون بذكر ما رأوا وبذكر ما قرأوا وسمعوا . وكان الأندلس مقبلا على عهد جديد بعد خروج العرب من غرناطة واستكشاف الدنيا الجديدة فاندفعوا فى أحضان روما وأثارهم بنفس الحماس الذى دعاهم إلى إجلال دياناتها وتقديسها

ثم ظهر الرينسانس فى انجلترا بطيئا متأخراً فبدت باكورته فى عهد جيمس الأول الذى لم يحلم بأن يشيد لنفسه قصراً على هذا الطراز وكان كذلك حتى عهد شارلى الأول الذى بدأ فيه الفنانون يحذون حذو إخوانهم فى القارة الأوربية .

وأما الألمان فلم يقدروا الرينسانس قدره ذلك لتشبع نفوسهم بذكريات القرون الوسطى فظهرت النهضة فى التحرير أكثر من غيره ثم بدأ ينتشر بعد ذلك فأدرك اسكاندنياوه وتركيا وروسيا ثم انتقل إلى العالم الجديد مشوهاً مبتوراً وإلى الهند بشعا متصنعا وانتقل الينا سقيما على يد الأجانب الذين نزحوا إلينا منذ عهد محمد على باشا ولم يسلم من العدوى غير الصين غير أننا لا نستطيع أن نتنبأ كم من السنين ستظل محافظة على سلامتها وبعدها عن العالم الأوربى

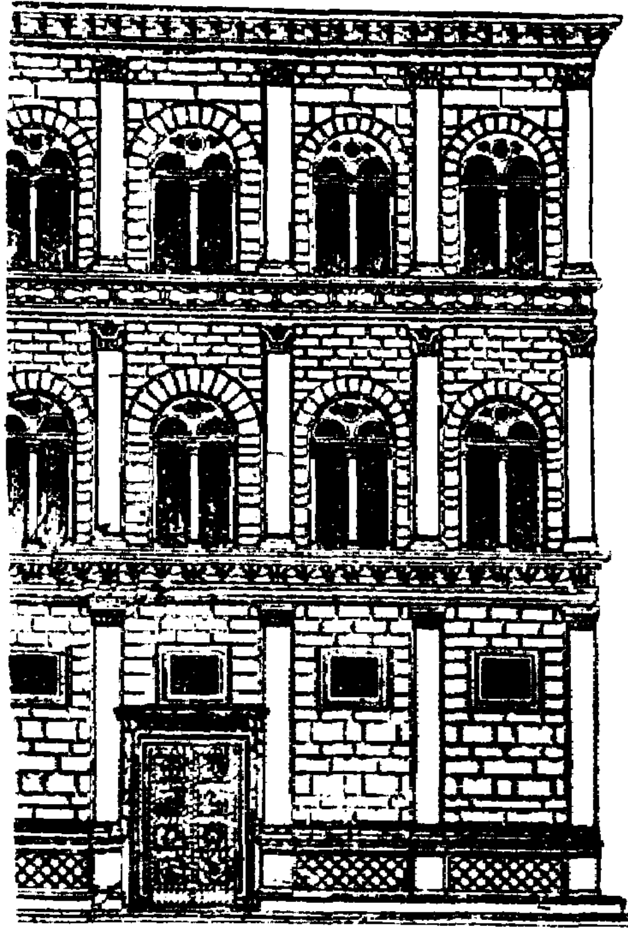
المؤثرات التى ساعدت على انتشار الرينسانس

خروج العرب من الأندلس واستيطانهم جنوب فرنسا والبندقية ثم استكشاف الدنيا الجديدة واختراع البارود والطباعة التى ساعدت على انتشار العلوم والمعارف ودخول الترك مدينة القسطنطينية وطرد اليونان من ديارهم ومعهم

الكتب المترجمة إلى اللاتينية التى تحوى كنوز العلم والمعرفة وتفرقهم فى أنحاء أوروبا وبالأخص إيطاليا وكان لتكوين الثروات الأهلية أيما أثر فى نشأة الرينسانس وسرعة انتشاره .

الفن الايطالى فى عهد النهضة (الرينسانس الايطالى)

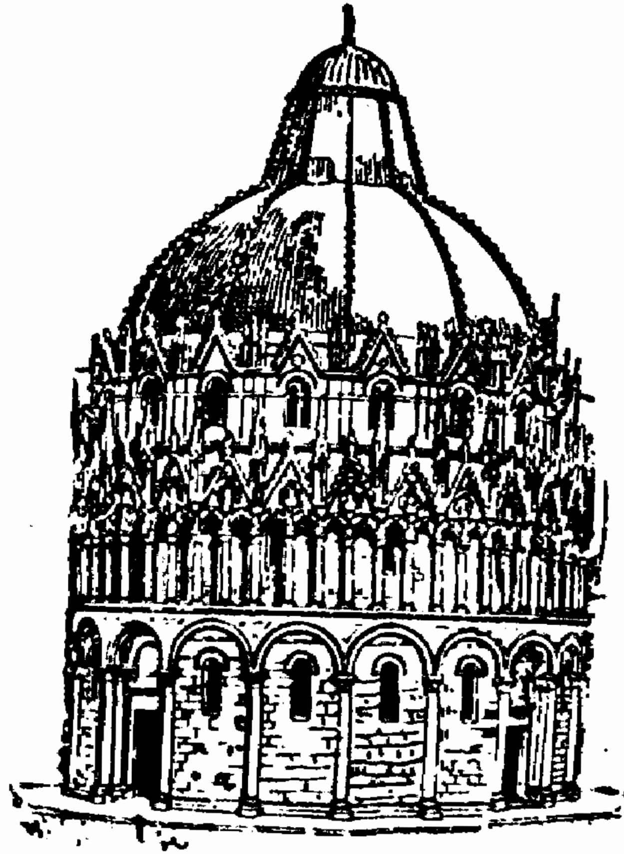
شهدت السهول اللومباردية فى غضون القرنين الثانى والثالث عشر تحولا فجائيا عن التقاليد المزدهرة إلى عود للفن الرومانى العريق وتراثه الذى شع نوره حينا من الدهر وشاعت فيه الأساطير التى سطرها أدباء الرومان فقسمت المنشآت التى شيدت فى صدر عهد النهضة بالمنشآت اللومباردية التى تمتاز بازدواج عقودها وأعمدتها الصغيرة كشكل رقم ١٩٠ الذى يبين جزءاً من قصر روسلليا فى فلورنس



شكل ١٩٠

ويتسم بتوالى استعمال النصب الحاملة كالسبع أو التنين لتحمل الأعمدة فوق ظهورها وتلك أهم المميزات التى تسم الفن فى فلورنس ولوكا وفيرونا وبادوا وغيرها من المدن اللومبوردية التى ولد بين ربوعها فن الرينسانس .

سارت التقاليد القوطية وعمدها السربية وزخارفها الشهابية فى شمال إيطاليا ونما الفن اللومباردى المبكر جنبا إلى جنب هذا الفن القوطى . فكان فى القرنين الثانى والثالث عشر مزيجا مختلطا من تلك الفنون وتكون منه فن أقرب فى تصميمه إلى فنون المتوحشين ذلك لغلظة مظهره وعدم انسجام أجزائه لكنه قوى المحيا حى الخيال ملىء بالتفاصيل المختلفة وكان مع ذلك هو البشير الذى نادى بالوليد المقبل (فن الرينسانس) الذى كان التماثل فيه أهم عامل يراعيه المصمم وكذلك جمال الخطوط وسهولة سريانها وكان عصرا فريدا لإحياء العلوم والفنون والصناعات الفنية وصار قوام هذا الفن جمال النسب وانسجام التفاصيل



شكل ١٩١

فالرينسانس طراز كامل الهيئة لكنه خال من كل مايتصل بقرار النفوس و يثير الوحى و يشجى الخيال. إنه لطراز تقليدى خال من الابتكار

مدة الفن فى ايطاليا

ينقسم صدر هذا الطراز فى إيطاليا إلى ثلاثة أقسام :

أولها فى القرن الثالث عشر (١٣٠٠ : ١٤٠٠ م) . وثانيها فى القرن الرابع عشر (١٤٠٠ : ١٥٠٠م) وثالثها فى القرن الخامس عشر (١٥٠٠ : ١٦٠٠م)

فى المدة الأولى مزج الفن القوطى بالتراث الرومانى العريق وكان تصميم الفنون الزخرفية كالنحت والحفر وقورا رصينا وكانت هذه الحقبة فى الحقيقة طور إنتقال وأظهر أمثلة هذا العهد قد صنعت فى معمودية بيزا الموضحة برسم رقم ١٩١ .

وأما فى العمارة فقد ظهرت الروح القوطية أيضا فاستعمل الرخام الرمادى والأبيض وزينت الأكتاف المالية والطنابيش وفرنطونات الأسقف الجمالونية بالرخام الهندسى الشكل أو الفسيفساء واستعملت الأعمدة الملتوية كذلك كما هو مبين بشكل رقم ١٩٢ .


شكل ١٩٢

كان بطل المدة الثانية اندريا بيزانو الذى صمم ونفذ بوابة معمودية فلورنس (معمودية القديس جيوفانى) وبها ثمانية وعشرين حشوة مزخرفة بمختلف النقوش البارزة .

والمدة الثالثة هى التى ظهر فيها فن الرينسانس الحقيق ويتسم بالحيوية القوية فى جميع فنونه والأمانة فى عمل الصناعات الفنية أيضا وطراز الرينسانس طراز شخصى تظهر فيه قدرة المصمم واضحة جلية فقد كان برونالبسكى أقدم معمار فى هذا العهد وبه يبدأ تاريخ العمارة فى عصر الرينسانس الايطالى . فكنيسة سان لورنز التى

شيدت سنة ١٤٢٥ وسان اسبرتو سنة ١٤٣٣ وقصر البيتى من أشغال هذا المعار المتقدمة وجميع تصمياته رصينة جزله وقد تغير تصميمه فى كل طبقة من طبقات البناء وكانت النوافذ ذات الحنايا المستديرة والرفارف الكبيرة هى المسحة البارزة فى منشآت ذلك الوقت فى فلورنس وسيينا . كما كان لورنز غيبرتى أول مثال ومزخرف وأشهر أعماله بوابتان فى معموديه فلورنس وهما متشابهتان لبوابتى أندريا بيسانى ولأحدهما عشر حشوات مرخرفة بحفر يمثل مواضيع من الانجيل ونضد عقد البوابة بما يماثل الفاكهة والزهور والأوراق الطبيعية المربوطة بالشرائط كما استقدم العصافير والسنجاب وغيرها فى زخارفه كما هو مبين بشكل رقم ١٩٣



شكل ١٩٤

الذى ترى فيه شجرا ثمره البيض بجانب شجر ثمره الرمان وقد اشتهر عن دوناتللو قدرته فى صنع نصب الأطفال المغنيين كما هو مبين بشكل رقم ١٩٤ وهو من



شكل ١٩٣

الأمثلة البهجة التى تشهد بقدرة دوناتللو الصناعية وسمو خياله كفنان .

أدرك الفن علاه في الفترة الثالثة (١٥٠٠ : ١٦٠٠م) عندما كانت

العمارة والنحت وسائر الصناعات الفنية تحيطها رعاية البابوات وأمراء إيطاليا الأغنياء الذين كانوا هواة الفنون فأنشأت أو تمت الكنائس والقصور وغيرها من المنشآت العامة فى ذلك الوقت ونضدت بالنصب والنقوش الفخمة وبها السجوف الجميلة التى صنعت فى جنوا وفلورنس والبندقية كشكل رقم ١٩٥ الذى صنع عند أفول القرن السادس عشر الميلادى وأما النقوش الحائطية فقد صنعها فنانون طارصيتهم حول المعمورة فيما بعد كما اكتنزت فيها حللا وأكوابا من الفضة والذهب والبرنز كشكل رقم ١٩٦ الذى يبين سراجاً برنزيا صنع حوالى عام ١٥٧٠ م وجميع الأشغال المعدنية بلغت غاية فى الابداع وجمال الصناعة وقد طعم بعضها بالمعادن الغالية والأحجار الكريمة



شكل ١٩٥



شكل ١٩٦

أبرز منشآت هذا العهد كنيسة السستين المبين رسمها بالشكل رقم ١٩٧ والتى بناها بساتشيو بنتلى عام ١٤٧٣م وبها نقوش حائطية اشترك فى صنعها لوقا سيجنوريلى وساندروا بوتوتشللى وكوزيمورو زلى و بيروجينوا ثم رفائيل ودومينكو غرايلا نداجيو ثم ميكل أنجلو الذى صور يوم الحساب فى نهاية الحائط ونقش السقف المشهور الذى يوضح رواية من الانجيل (العهد القديم) وصور فيها سيدنا

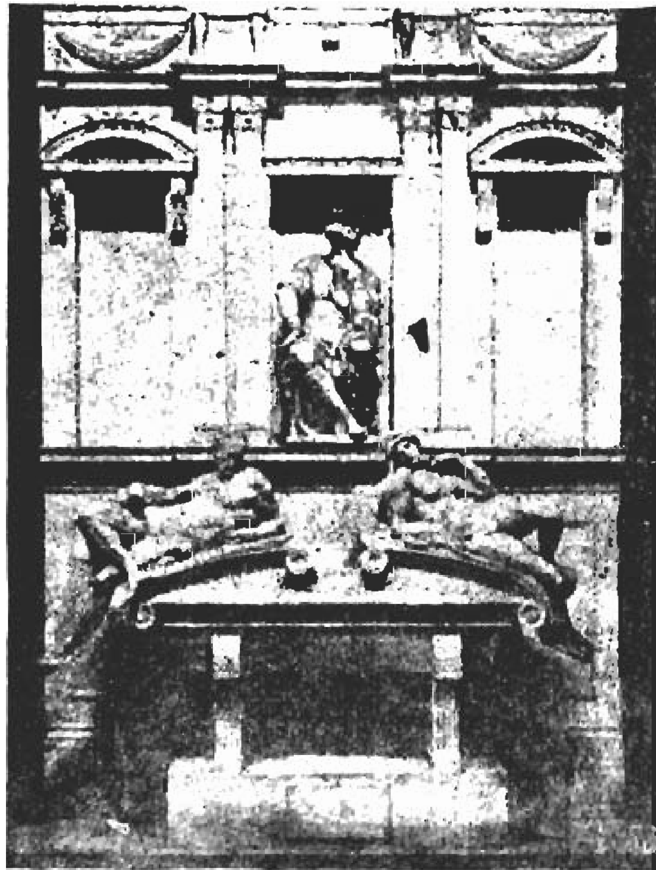


شكل ١٩٧

اسحق والنبي دانيال وسيدنا عيسى عليهم السلام وبهذه الكنيسة أفخم أمثلة نقش الرينسانس التى صنعت فى ذلك العهد ولا غرو فقد صنعها أعظم الأساتذة وتجلى خيال الايطاليين بأبهى حلله . فحدث عن قوة الرسم وجمال التصوير ولا حرج فى ذلك .

يدرك الرينسانس ذروته بين يدى ميكل أنجلو ومعاصريه وتقسم معظم

أعماله بالقوة المتناهية وحسن الخيال والحيوية البادية فى أعماله التى تنبىء عن شخصية الحفار العظيم فمن بين أشغاله قبر لورنزو وجيلانو ميدتشى المبين بشكل رقم ١٩٨ وبالقبر تمثالان مضجعان لكهل وامرأة يمثلان الفجر والغسق أى الليل والنهار وهما غاية فى كمال الصناعة والاتقان .



شكل ١٩٨

وأما النقش الحائطى فقد ازدهر بين يدى روفائيل ومعاصريه بل أدرك علاه بمجهودهم الجبارة . ولم يغمض هؤلاء المصورين أعينهم عن الزخارف فقد كانت لهم عونا عظيما وكان لهم فى استعمالها قدرة فائقة وربما كان بينتوريشيو فى مقدمة الأساتذة الذين عرفوا كيف يحلوا الزخرفة محلها اللائق بها وتتجلى قدرته فى الجناح البابوى فى قلعة القديس أنجليوا بروما (١٤٩٤ م) . ومما لا شك فيه أن بينتوريشيو اشترك مع غيره من كبار الفنانين فى نقش كاتدرائية

ومكتبة سيينا و يعد هذا العمل من أكمل الأمثلة فى الزخرفة الداخلية على طراز الرينسانس غير أن قاعات ورحاب الفاتيكان هى التى كان لها الصيت الطائر فى إدراك الكمال فى هذا الفن و بالأخص الزخارف التى صممها ونفذها روفائيل وتابعيه من عام ١٥١٥ إلى ١٥٢٠ م والدور الأول من هذا الجناح مسقفا بقباب صغيرة بها حشو غائر زخرفها جيوفانى دى يودينى فشكل رقم ١٩٩ ؛ هو أحد



شكل ١٩٩

تصمياته لحشوه منقوشه فيه واشتغل هذا الفنان فى ذلك القصر تحت اشراف روفائيل! وأما الطابق الأوسط وهو الأكثر زخرفة فقد نضدت جميع أسقفه وأكتاف مبانيه ونقشت بالألوان البديعة و بالأسقف قبيبات صغيرة صور فيها روفائيل صورا تنبىء عن رقة مزاجه وكلها عن المواضيع الروحية فتسمت هذه الصور إنجيل روفائيل وأما الزخارف فقد طليت بالألوان الكثيرة المختلفة و بالأخص الثانوية منها على أرضية فاتحة وبحشاويها زخارف مشتقة من الفواكه وأوراق أشجارها رسمها جيوفانى المذكور ولونها بألوانها الطبيعية على أزرق كحلى فى سائر الأرضية كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ٢٠٠ وكان للحفر البارز المشكل



شكل ٢٠٠

مكانه الظاهر فى جميع أكتاف رحبة القصر المذكور ولاشك أن جيوفانى صانعها

الذى أفرغ جهده فى عملها وتصميمها واشترك معه غيره فيها فقد بلغت هذه النقوش أيضاً حداً من الكمال ، كما هو مبين فى شكل رقم ٢٠١



شكل ٢٠١

بموت روفائيل عام ١٥٢٠ و إتمام نقوش الفاتيكان ضعف مركز أتباع روفائيل ودعى ذلك أشراف روما للتفكير فى من يخلفه وتألق نجم لفيف من المزخرفين اشتهر عنهم المقدرة والقوة فى جميع التصميمات الزخرفية وخصوبة الخيال والقدرة فى تكوين التصميم المختلف الوحدات غير أن أعمالهم رغم ذلك لا يمكن أن تقارن بمصنوعات أندريا سانسفينو كما يبين شكل رقم ٢٠٢ مهارته وهو جزء من قاعدة



شكل ٢٠٢

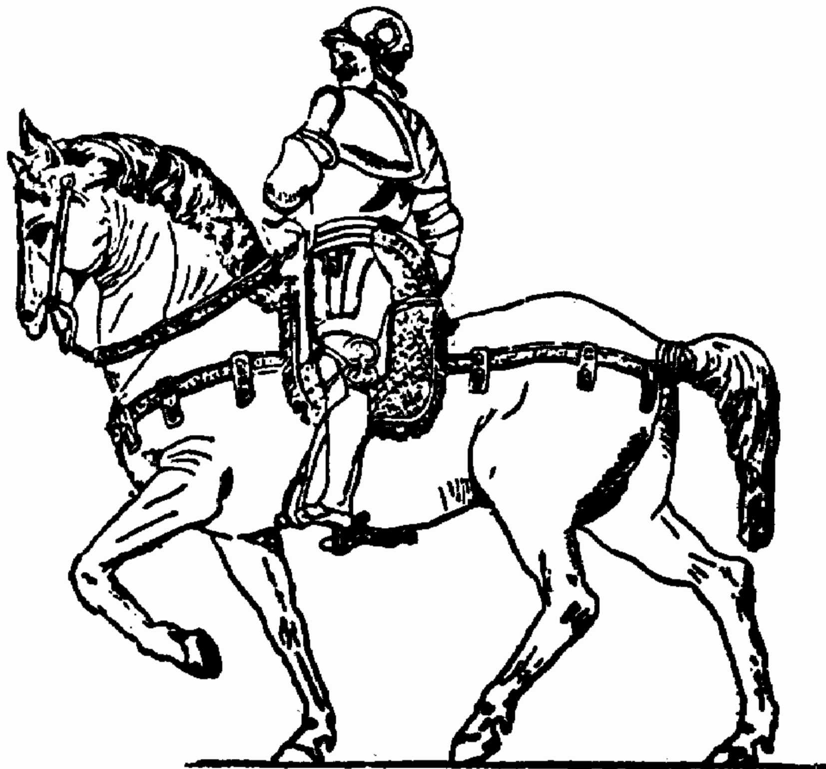
ناووس بكنيسة القديسة ماريا دليو بولو وسانسفينو رجل رقيق المزاج حاذق فى فنه منسجم الخيال وكان منبع عمله من التراث الرومانى ومن ورقة الأكنتس وكانت له جميع المواهب التى يفرغها الفنانون فى أعمالهم من حسن سريان

المنحنيات وتنظيم جزل الزخرفة وتوقيع الظل والنور .

استقدمت الأوانى وقنع التخفى والشعارات فى زخارف هذه المدرسة ، وكانت الزخارف جلها متماثلة وتفاصيلها مختلفة .

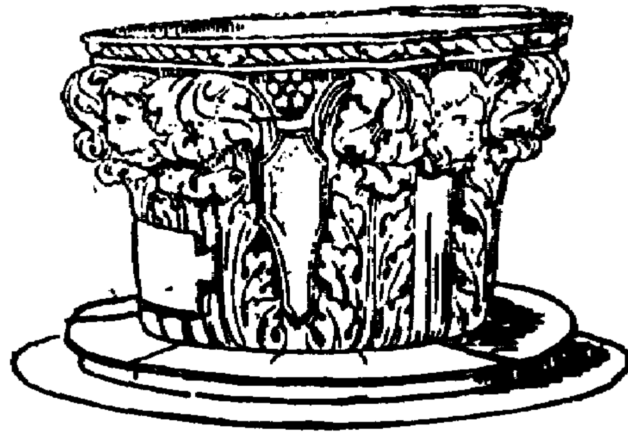
وأما أندريا مانتاجنا الذى بهرته التماثيل الرومانية فانه صمم موضوعاً سماه انتصار يوليوس قيصر على المشمع بلغ ارتفاعه ٣,٦٠ متراً وعرضه ٢٤ متر لقصر لوفيكيو جونازا فى مانتوا لكن الأثر الآن فى لندن .

وفى البندقية نشأت مدرسة من أقوى مدارس التصوير فى الرسم وجمال الألوان ، وقد صنعت بميادينها وقصورها عدة رؤوس آبار تشهد للفنانين بالباع الطويل وكلها مختلفة التصميم تنبىء عن القدرة ؛ ومن بين الفنانين الذين اشتغلوا فى صنعها أندريا سانسوفينو السالف الذكر ، بيترولومباردو ونجليه طوليو وأنطونيو وبارطولوميو كوليونى وأشهر أعماله تمثال الفارس المبين فى شكل رقم ٢٠٣ ، وكانت رؤوس الآبار التى صنعها متقدمو فنانى البندقية مستديرة منضدة بالطيور



شكل ٢٠٣

والزخارف البيزانطية ، وأما المدة التى عقبت ذلك فكانت فيها روح عهد النهضة وكلها جميلة فاتنة عذبة التفاصيل مليئة بالحياة والنشاط وتلك هى الخلال التى انتشرت فى جمهورية البندقية ، وكل رؤوس الآبار كانت من الرخام الأبيض الجاف فقد استعملت زمناً طويلا ومرت عليها كل هذه السنين المتتابعة دون أن ينالها العطب وكان بعضها من البرنز وبكل رؤوس الآبار هذه تفاصيل جميلة للغاية كاملة الصنع مطابقة للغرض الذى صنعت من أجله وزخارفها رقيقة تدل على قدرة الفنانين فى الصناعة ومهارتهم فى استخدام المواد كما يبين ذلك شكل رقم ٢٠٤



شكل ٢٠٤

مميزات العمارة الايطالية

تمتاز العمارة الايطالية بما يبدو فيها من فخامة وجمال وبالأخص تلك التى صنعت فى غضون القرن الخامس والسادس عشر وكانت فلورنس أسبق المدن الايطالية فى هذا المضمار وبظهور برونالسكى يبدأ تاريخ العمارة الايطالية فى عهد الرينسانس وقصر البيتى من أهم أعماله التى تتسم بالوقار والجزالة وشدة المظهر وشيوع استعمال النوافذ ذات الأقواس المستديرة والرفارف البارزة وأخذ لاحقوه عنه هذه الصفات التى عمت فى مبانى ذلك العهد فى فلورنس وسيينا .

وأما مبانى روما فقد اتسمت بكبر مقاساتها وكثرة استعمال البواكى

ذات الأكتاف أو الأعمدة الملتصقة التى يعلو إحداها الآخر وأما نوافذها فكانت مستطيلة الشكل عليها فرنطونات مقوسة أو مثلثة الهيئة . ومسقط المبانى رباعى الشكل تتوسطه رحبة بها بواكى مستديرة الحنايا تبدأ من تاج العمود مباشرة وقد تكون البواكى قاصرة على الطابق الأرضى أو يعلو أحداها الأخرى .

وأشهر مبانى روما الدينية كنيسة القديس بطرس التى بدأ البرتى روزولينى تشييدها عام ١٤٥٠ م ثم عقبه برامانتى واشترك فى العمل فيها أبرز فنانى العصر كروفائيل وميكل انجلو والمعمار فنيولا

اختلف الحال فى البندقية فعمارتها غزيرة المادة مختلفة الطرز فالبيزانطى والقوطى والرينسانس تنطق بقدرة أهل البندقية فى تشييد المنشآت . وتاريخ الرينسانس فيها يبدأ ببترو لومباردو ومن بين المبانى المشهورة فى البندقية هى مكتبة القديس مرقس التى أعاد بناءها يعقوب سانسوفينو عام ١٣٥٦

كان اندريا بالاديو من أبرز مهندسى عهد الرينسانس وأشهر أعماله باسيليقية فيشنزا التى شيدت عام ١٥٤٩ وجدد بعض واجهات و بنى دارا للالعاب الأولومبية عام ١٥٨٠ فى فيشنزا أيضاً ، غير أنه استعمل الآجر للبناء فى أواخر أيامه وطلاه بالفطيسة (المصيص الملون) وكان له ولع عظيم باستعمال الأعمدة الملتصقة فى المبانى التى يمتد ارتفاعها إلى الطابق الثانى مع خلوها من الفرنطونات .

وجملة القول فى الزخرفة المعمارية الايطالية أنها أنشأت على أنقاض الاساطير العريقة التى تفشت عند الرومان عبدة الأوثان . وأما الحفر فقد بالغ الحفارون فى اتقانه وله سمة تتسق والافكار العريقة ، مماثلا لسابق سواه فى عصر غير عصره سواء ما كان منه فى الافاريز أو الرفارف أو الكرانيش أوتيجان الاعمدة

أو الا كتاف أو فرنطونات الاسقف . ولصدر عهد الرينسانس شهرة فى الحفر البديع رغم قيام الفنانين بالعمل مستقلين

ولم توضع التماثيل فى المنشآت لتكون وحدة القياس بين أجزائها المختلفة كلا بل زاد حجم الابواب والتماثيل والنوافذ أكبر من القياس العادى تبعا لحجم المبانى . وكانت التماثيل أقرب شبها للحياة منها فى أى عصر آخر من حيث تكوين العضلات واستداراتها لكنها لم تكن جزءا متمما للمنشآت بحال من الأحوال .

وأما النقوش والصور الملونة فكانت لها الأهمية الأولى وللفتحات الأساسية الأهمية التابعة . ومما لا جدال فيه إن ذلك أثر ورائى من الرومان . وقد بلغت النقوش أوجها فى كنيسة السستين . وفى هذا العصر استعملت الأكتاف الجصية الملونة لتظهر جمال ألوانها تنسيق المنشآت

الرينسانس الفرنسى

عند أفول القرن الخامس عشر الميلادى بدأ فن الرينسانس الايطالى يؤثر على الممالك الاوروبية ويكتسح امامه بقايا الفن القوطى — فأدى ذلك شارلى الثامن ملك فرنسا لأن يدعو فراجيو كاندا وياجانينو وبوكادور وغيرهم من عرفاء الفن فى إيطاليا كى يعاونوا المشتغلين بتشييد قصر آمبواز — وقصر الأثر الايطالى فى بادىء الامر على التفاصيل المعمارية الدقيقة لكن عندما بزغ القرن السادس عشر الميلادى استقدمت الطرز المعمارية الايطالية وزخارفها العريقة غير أنها استعمل فى المنشآت التى سقفت بالاسقف الجالونية الحادة الميلان وقسمت النوافذ بسواقيس حجرية وكان بمنشآت هذا العهد ميازيب غريبة الشكل واستعمل الشبك الشهابى القوطى أيضا وينقسم الرينسانس إلى سبعة أقسام :

١ — فرانسواز الأول من عام ١٥١٥ إلى عام ١٥٧٤ م

٢ — هنرى الثانى والرابع من عام ١٥٧٤ إلى عام ١٦١٠ م

٣ — لويس الثالث عشر من عام ١٦١٠ إلى عام ١٦٣٤ م

٤ — لويس الرابع عشر من عام ١٦٣٤ إلى عام ١٧١٥ م

٥ — لويس الخامس عشر من عام ١٧١٥ إلى عام ١٧٧٠ م

٦ — لويس السادس عشر من عام ١٧٧٤ إلى عام ١٧٨٩ م

٧ — طراز الامبراطورية من عام ١٧٩٠ إلى عام ١٨٣٠ م

طراز فرانسواز الأول

دعا فرانسواز الأول ايل روسو وفرانسيسكو بريما إلى فرنسا كى يساعدوا

المشتغلين فى قصر فونتين بلو فصورا به رسوما آدمية بديعة ببوية الغراء بدهليز

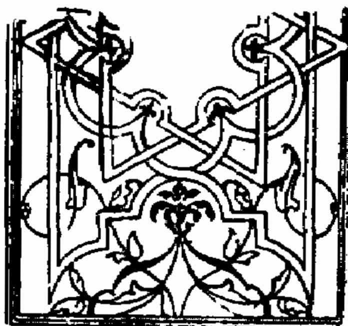

شكل ٢٠٥

فرانسواز الأول ، واستعملا شمار الملك بكثرة للدلالة على الطراز ورسماه فى صورة سحلية ملتوية الرأس داخل شكل إهليجى كما يبين ذلك شكل رقم ٢٠٥ ولا يغيب عن البال أن شارات الملوك من أهم مميزات الطرز الفرنسية فى عهد الرينسانس .

وفى عام ١٥٤١م استقدم المعمارسيباستيلينو سيرلو والصائغ نقولا كلينى إلى قصرفونتين بلو ومما لاشك فيه أن هذين الايطاليين آثرا أيما تأثير على جاك أندروات و بيير ليسكوت وفيليب دى أورم وجين بولانت من المهندسين وجان جوجون المثال.

ثم بدأ ليسكوت المعمار تشييد قصر اللوفر فبنى الجزء الجنوبى الغربى الذى زخرفه المثال جوجون واشترك معهما فى فونتين دى اينوسنت فى تشييد هذا البناء الجميل بباريس منذ عام ١٥٥٠م و بالبناء حفرحجرى شيق خفيف الظلال .

طراز هنرى الثانى والرابع

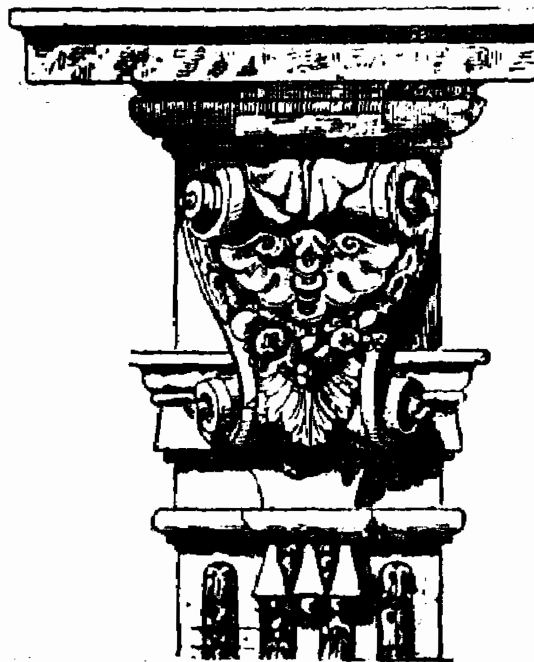

شكل ٢٠٦

كان حكم هنرى الثانى ملك فرنسا شديد النشاط وكذا كان حكم هنرى الرابع وشاع فى هذا العصر زخرفة مشتقة من الشرائط المشتبكة بشكل حلزونى وعليها أو بجانبها زخرفة رقيقة المظهر وعم استعمال الشمارات العائلية أيضا

وكان بالزخرفة أثر عربى نقل عن جنوب فرنسا فقد هاجر بعض العرب المطرودين من الأندلس إليها وشكل رقم ٢٠٦ هى جلدة كتاب توضح هذا الأثر

طراز لويس الثالث عشر

تقدمت الفنون فى عهد لويس الثالث عشر واستمر نمو الزخرفة لكنها تأثرت بطراز اليسوعيين الذى عم فى اسبانيا وبلجيكا وفى فونتين بلو بعض زخارف نمت إلى هذا العهد وشكل رقم ٢٠٧ يبين تاجا لاحد أكتاف القصر. وأما روح العصر فقد تجلت فى قصر اللوكسا مبورج الذى شيده سالمون دى بروس بين عام ١٦١٥ وعام ١٦٢٤ م وشيد جاك ميرسير جزءا من قصر اللوفر وكان معاصرا لسالمون المذكور وأما فرنسواز مانسارت المعار الطائر الصيت فانه



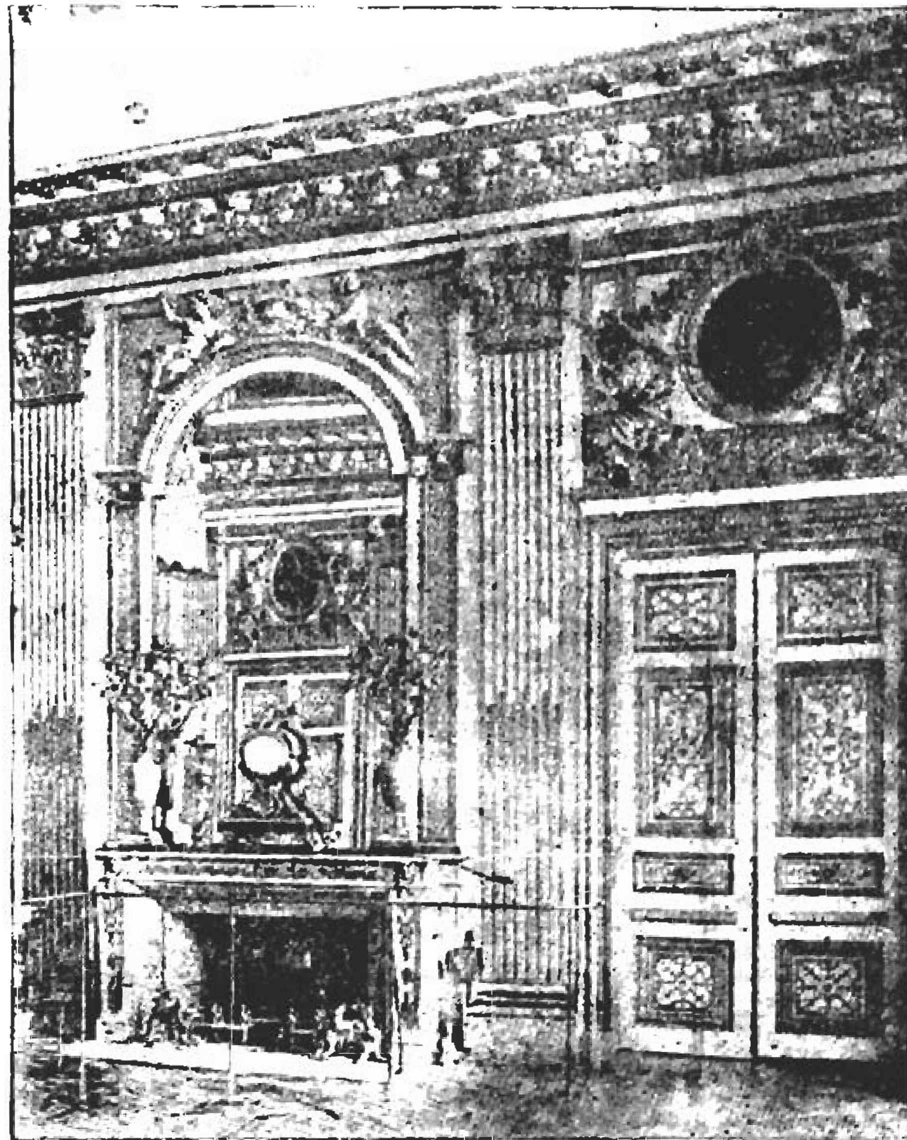
شكل ٢٠٧

أضاف الجناح المشهور فى قصر بلوا . ثم قاد سيمون جميع أعمال النقش وكان فريد عصره فى تصميم جميع أنواع زخرفة هذا الطراز وسيمون هو الذى عمل على

انتشار طراز اليسوعيين واتسم هـذا العصر أيضا بشيوع رسم قنع التخفى وكثرة المنحنيات المتقطعة والزخارف الجسيمة التى تنضدها

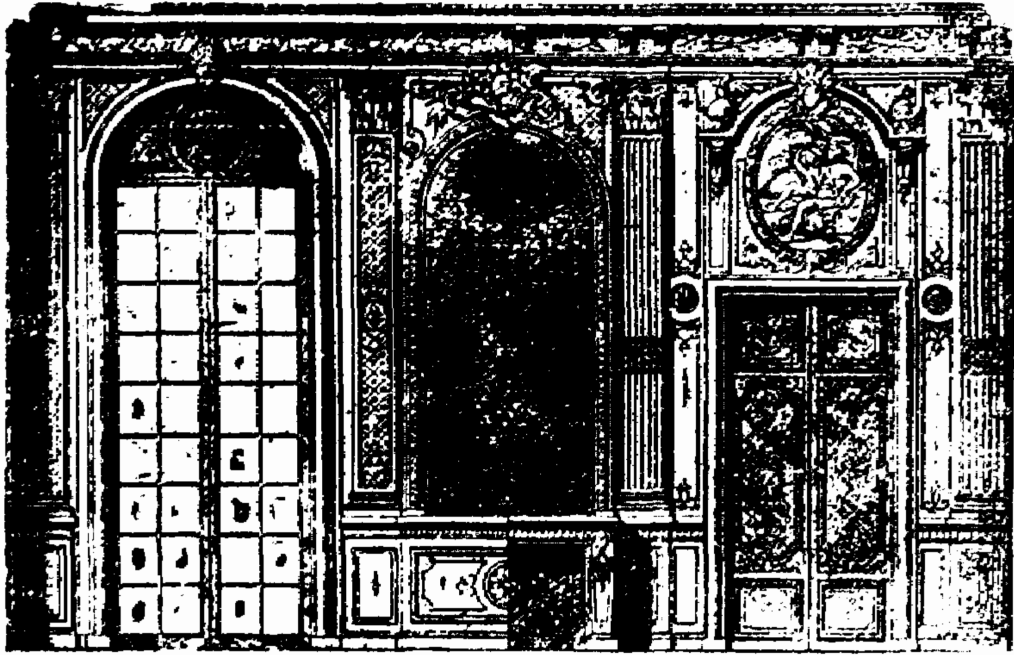
طراز لويس الرابع عشر

سلمت قيادة الفن العليا للويس دى فو المعمار وشارلى دى برون المصور فى صدر حكم لويس الرابع عشر وشكل رقم ٢٠٨ يبين جزءا من حجرة نوم الملك المذكور بقصر فرسايل تبع هذين جوليو هاردوين وشيد فرانسواز مانسارت



شكل ٢٠٨

بعض منشآت جميلة وكذا صمم جان لبوتر بعض منشآت نذكر من بينها جناح



شكل ٢٠٩

أبولاو بقصر اللوفر المبين بشكل رقم ٢٠٩ وعاصرهم جان بريان الذى اشترك معهم فى زخرفة هذا الجناح وشكل رقم ٢١٠ يبين أحد تصميماته بالقصر السالف الذكر وأما دىفوا فرغم اشتراكه فى العمل فى قصر اللوفر فقد اشتغل فى قصر التويلرى وفرساي الذى نقش فيه ليبرون أبدع النقوش فى ردهة الزجاج عام ١٦٦٢ ثم عدل فيها مانسارت بعض تعديلات جميلة عام ١٦٨٠م .



شكل ٢١٠

كان لليبوتر ولجان بريان ولع فى استعمال أشرطة الزهور الهلالية الشكل وعاصرهما اوبس بوتيرات وصمم بعض الأوانى الخزفية التى كانت من أبدع ماعرفته القارة الاوربية وأما أندريا بول فقد انكب على تصميم الأثاث

بالنخاس وظهر السلحفاة وكان كل من هؤلاء علم فى مادته ومرجع زمانه . وأشهر الأعمال الهندسية التى أنشأت فى هذا العهد هى بوابكى قصر اللوفر التى تقع شرق القصر وهى التى صممها المهندس الهاوى كلود بيرولتر .

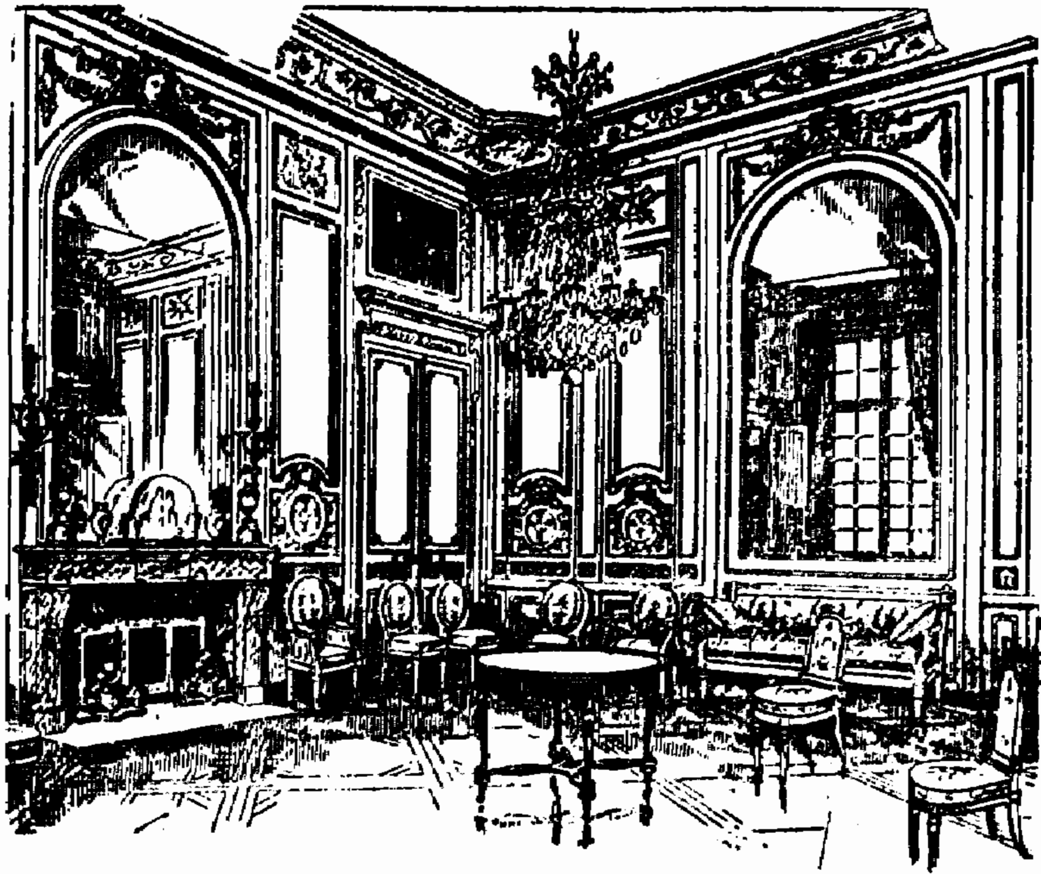
طراز لويس الخامس عشر (دوق اورليان)

عندما كان دوق أورليان نائبا عن الملك عمل على إنعاش الفنون جميعا وتطور طراز الركوكو حتى اكتمل نموه بين يدى غاست أورليه وميسونيير وغاليس أو بينورد وشاع استعمال زخرفة منبتها على شكل الصدف بها حلزون وزهور واختلفت التماثيل المستعملة مع النقوش وكان تشكيل الحفر عماد جماله عوضا عن قوة التصميم واتزان أجزاءه ورشاقة خطوطه واستمرت هذه الصفات إبان حكم لويس الخامس عشر وقسمت الحجرات إلى حشاوى رأسية غائرة عن منسوب الحائط ببضع سنتيمترات وكانت خطوط الزخرفة مقطمة الأواصر يتوجها شكل حلزونى أوشريط ملفوف كما يبين ذلك شكل رقم ٢١١ والأثر من كنيسة نوتردام ثم استعيض عن الاكنتس بزخرفة تشبه سعف النخيل ورغما عن خلو زخرفة هذا العهد من ضبط النفس إلا أنها تمشت مع حياة الفرنسيين المدنية والاجتماعية إذ ذاك وكان جاك فير بارك ونيقولا بينو وجوليو أنطوان روسو من أشهر الحفارين فى عهد لويس الخامس عشر وكان لهم فى الزخرفة إذ ذاك صيت طائر .


شكل ٢١١

أما العمارة فكانت صارمة وقورة المظهر ويرجع ذلك إلى نفسية المعمار روبارت

دى كوت وجرمان بوفراند وأنج جاك جبرييل وكان الاخير هو المعمار الملكى الذى شيد قصر الصيد الصغير بفرسايل عام ١٧٦٢ — ١٧٦٨م — وقصر الصيد المبين أحد غرفه بشكل رقم ٢١٢ وهو أجمل وأكمل المنشآت الصغيرة التى شيدت فى هذا العصر.

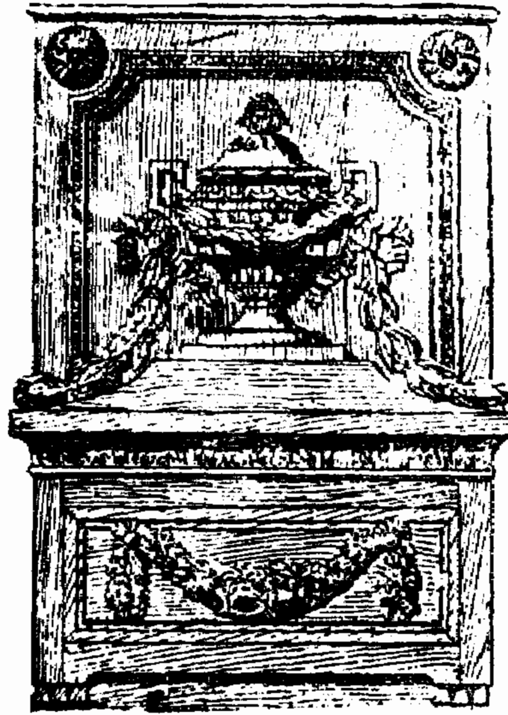


شكل ٢١٢

طراز لويس السادس عشر

عم التماثل فى عهد لويس السادس عشر فى الزخرفة والمبانى واتسمت النقوش بالرقة وانسجام الزخرفة التى اتخذت من ورق الزيتون والريحان واللبلاب وبينها بطاقة الزهر فى شكل هلالى أو عليها أشرطة حريرية كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٣ وقد يكون فى وسط الزخرفة (مداليون) قرص إهليجى الشكل

وكان لون الحجرات باهتا عم فيه الابيض والذهب وبها نقش خفيف البروز وفى



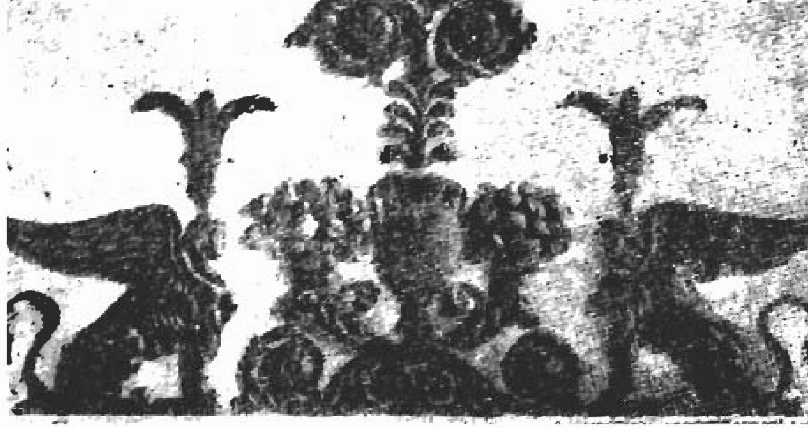
شكل ٢١٣

الحشاوى صورا مرسومة بالألوان البديعة المظللة وأبرز المزخرفين إذ ذاك دى لافوس وكافيل وساليمبير ولا لوند ولا فيد رواتيجن وغوثير الذى كانت مصنوعاته من المعادن النفيسة حديث الخاص والعام وأشهر المهندسين نيقولاس وسير فاندونى وسوفلوت وكان أبرزهم جنفياف الذى شيد مقبرة العظماء بباريس .

طراز الأمبراطورية (أمبير)

هذا الطراز هادىء المظهر عليه مسحة اغريقية تكونت وحدات زخارفه الاساسية من زهرة الانثيمون وورقة الا كنثس والقماقم وقرون الخصب التى استعملت مع النخيل وأوراق الزيتون وفروعه التى رتبت بتماثل كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٤ وفى وسط الزخرفة مداليونات مستديرة أو على شكل معين

وكان أقطاب الحركة الفنية إذ ذاك هم شارل نورمان المهندس وشارل بيرير



شكل ٢١٤

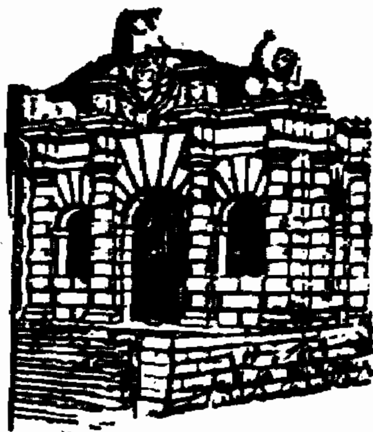
وبيتر فونتين وقد وحدوا جهودهم جميعا لقيادة الفن والزخرفة .

الرينسانس الانكليزى

فى عام ١٥١٩ م استدعى هنرى الثامن توريجانو لرفع لواء الطراز الجديد المزدهر فى أوروبا فشيد له تذكارا فى دير وستمنستر وهو فى الواقع ايطالى صميم الطراز . ثم استخدم الملك كثيرين من الاجانب نذكر من بينهم جيرولامودا تيرفيجى المهندس المعمار و بارطولوميو بريني وانطونى توتو المصوران والحفار الفلورنسى الشهير بينيدتو روفيزانو وغيرهم من فنيي الايطاليين الذين كان لهم أشد الاثر فى انتشار الرينسانس فى انجلترا واليهم يرجع الفضل فى تذوق الانكليز لهذا الطراز وقد زار هولبين المصور النابغة الالمانى انجلترا ثم عقب هؤلاء نفر من الايطاليين إبان حكم الملكة اليزابيث .

والحقيقة أن لهولنده أثر عظيم فى تكوين الطراز الانكليزى إبان حكم الملكة اليزابيث فى صدر القرن السابع عشر .

قبل انتهاء حكم جيمس الأول فى عام ١٦١٩م تألق نجم اينجوجونس الذى كانت مهنته الأولى مصورا للستائر المزخرفة المستعملة فى الملاهى ثم اشتغل معمارا فشيد هوايت هول و بوابة على نهر التايمس المبينة بشكل رقم ٢١٥ وغيرها من المنشآت التى قلبت الطراز المزدهر رأسا على عقب وأحيت فى انجلترا الطراز الايطالى الصحيح ولا غرو فانه اتخذ أندريا بلاديو مثله الأعلى و إذا أجملنا العصر الذى يسمى عصر (الملكة اليزابيث) لوجدناه يبدأ فى الواقع بتوريجانو و ينتهى بانيجوجونس .



شكل ٢١٥

ـثيرا ما اشترك الهولنديون فى العمل فى إنجلترا فى هذا الوقت ذلك للصلة الدينية والسياسية التى كانت تربط الانجليز بالهولنديين ولو أن المصورين هم أكثر هؤلاء اشتراكا فى العمل ولكننا نذكر دائما أن الفنون فى هذه العصور كانت شديدة الارتباط بعضها ببعض فاستدعى بعض المصورين لتصميم الزخارف المعمارية وصنع نماذجها مثلا ، ومما لا شك فيه أن وجود حكومة بروستانتية فى هولنده و بلجيكا كان له أثره على تبادل الآراء مع إنجلترا وله أثره على الفنانين البروتستانت النازحين إلى الجزيرة .

وعند أفول حكم الملكة اليزابيث وكذا جيمس الأول تألق نجم كثيرين من المصورين الانجليز و بدأت المدرسة القومية فى التكوين والظهور بقوة ولا عجب بعد ذلك أن يرى المتأمل فى آثار هذا العهد مزيجا من الطرز المختلفة من الطراز الايطالى هو بالأخص فى عهد هنرى الثامن وجيمس الأول والملكة اليزابيث وشكلت الزخرفة بتأثير الألمان والهولنديين ومن ثم كانت الزخرفة فى هذا العهد تكوينا للزخرفة الأجنبية بما يناسب الذوق الانكليزى وحتى فى ختام القرن الخامس عشر نشاهد قبسا من تصميمات جليوروماتو وغيره فى الزخرفة الحلزونية التى استعملت فيها ورقة الاكنثس و بشرت بالطراز الجديد فى العمارة ونشاهد علامات هـذا الطراز كذلك فى الزجاج المعشق بالرصاص وغيرها من ضروب الفن كالأثاث المنزلى مثلا كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٦ الذى يبين كرسياً من خشب القرو صنع فى هذا العهد .

وكانت العوامل السابقة هى التى أوجدت الرينسانس فى إنجلترا وكانت الزخرفة على العموم شديدة التشابه رغما عن تنوع المواد المستعملة فشاعت نفس الوحدات الزخرفية سواء كانت صالحة لنوع المادة أم لا . ذلك فى الوقت الذي

فهم فيه الأساتذة الايطاليون جواب لياقة التصميم للمادة المستعملة والغرض منها ونفذ التصميم فى إنجلترا بحذافيره حالما انتهى المصور من عمله .

مميزات الزخرفة

كانت الزخرفة فى بادىء عهدها مزيجا من القوطية والرينسانس واستمرت



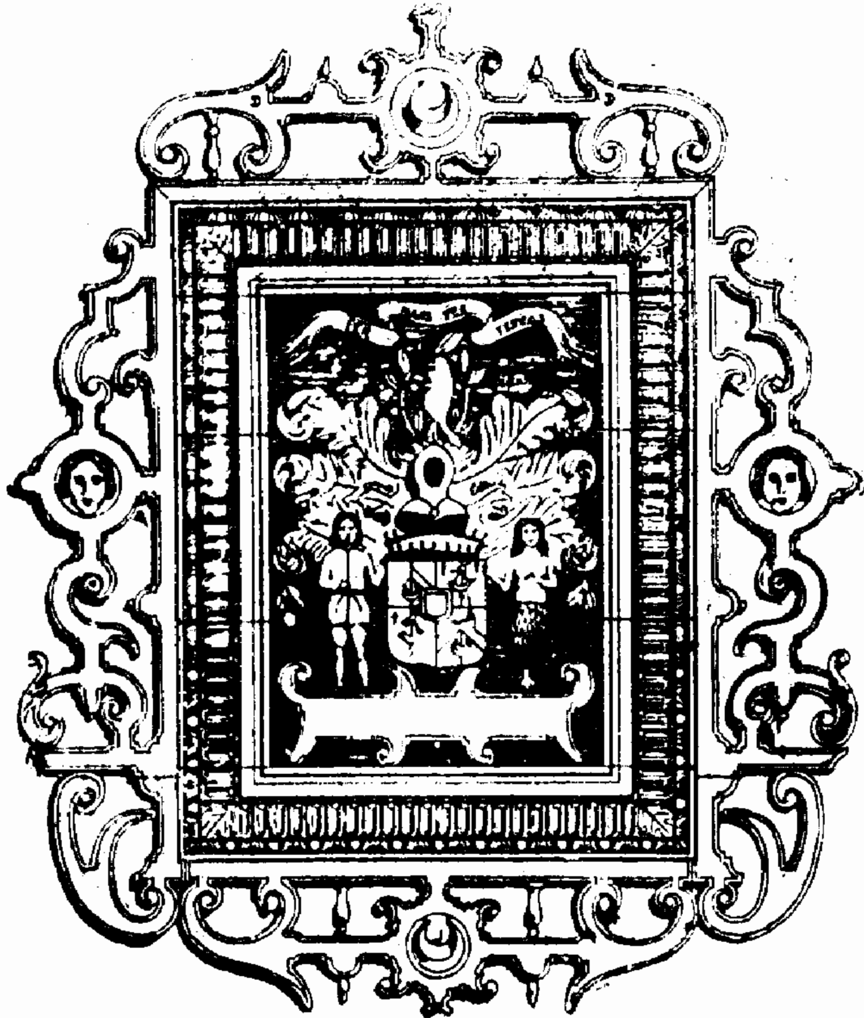
شكل ٢١٦

التقاليد الانكليزية القديمة حياتها وكان لها أثرها العظيم على عقلية المصممين ثم استعملت الأشكال الهندسية التى تشبه الزخرفة العربية من بعض الوجوه ، وقد اشتقت منها بلاشك كما يبين ذلك شكل رقم ٢١٧ .

تتسم زخارف هذا العهد بشبوع الحلزون الممسوخ المفرغ ذى النهاية الملفوفة والأشكال الهندسية التى تسيل فروعها برقة وتزهو تفاصيلها ولها خط خارجى منكسر الانحناء واستعملت الزهور والفاكهة ونصب الانسان والحيوان البشعة التى كانت لها صلة بالخرافات الشائعة بانجلترا فى ذلك العهد كما يوضح ذلك الشكل رقم ٢١٨ .



شكل ٢١٧

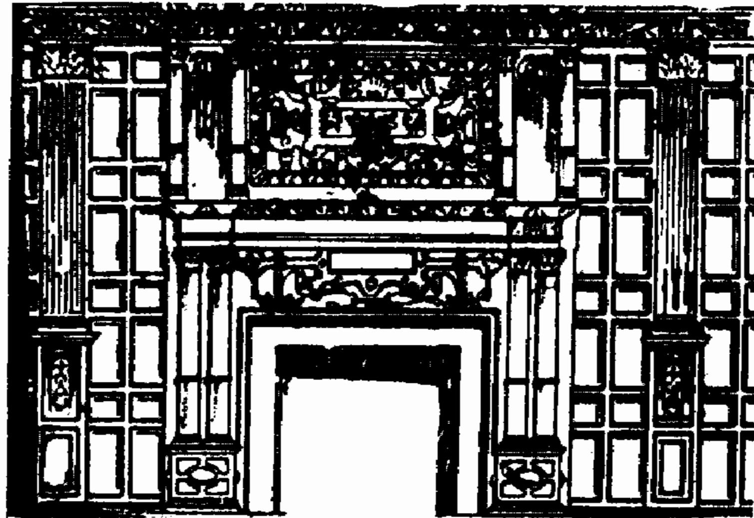


شكل ٢١٨

ولم يقتصر الأثر الأجنبي على الزخرفة لكن أنوال إيطاليا وهولنده غذتا إنجلترا بالمنسوجات الزخرفية المختلفة حتى بدأ أول نول إنكليزى ينتج المنسوجات المطلوبة ، وكانت أكثر الألوان شيوعا . تلك التى تظهر فى القطيفة جمالا كالأحمر المائل إلى الصفرة والأخضر على تعدد أنواعه والبيج والأزرق الصافى مع قلة استعماله وغيرها .

الزخرفه الداخلية فى القرن السابع عشر

قسمت جدران الغرف والردهات عادة إلى حشاوى مستطيلة مزخرفة ووضعت السلالم الخشبية الجميلة وسط البهو وبه مدفأ حجرى منضد بالنقوش البديعة وزينت بعض الحشاوى بالسجوف والبيوت الجميل كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٩ الذى



شكل ٢١٩

يبين غرفة الجلوس بستوكن هوس بيو يلتشير .

المميزات الخاصة بزخرفة القرن الثامن عشر

إقتبس الانكليز ما وافق أمزجتهم من الزخرفة الايطالية وتلاشت إذ ذاك

كل الآثار التى تمت إلى الفن القوطى بصلة وحلت محلها الذكريات الرومانية العريقة وكان لطراز لويس السادس عشر أثره البارز على الانكليز وبالاخص المهندسان الاخوان جيمس وهربرت آدمس واتسمت أعمالهما بالرقة المتناهية والدماثة والهدو كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٠ وهو حفر حجرى من بوابة سيون هوس فى نورفيمبرلاند .



شكل ٢٢٠

الزخرفة الداخلية فى القرن الثامن عشر

قسمت الجدران إلى حشاوى كبيرة الحجم بسيطة المدد كثيرا ماتزينها صوراً لكبار العائلة وقد يكون اجملها فوق المدفأ وقسم السقف إلى أشكال هندسية بسيطة كالمربع أو الدائره أوالشكل الأهليجى يحيط به أطار منضد بالحفر البارز

الذى يمثل الفاكهة والزهور كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢١ المأخوذ من منزل بلمتن فى لنكان شير وقد تدهن الجدر ببوية الغراء وتزان بالصور الجميلة التى يقوم برسمها كبار المصورين .

الأثاث المنزلى

صنعت المقاعد والكراسى إبان حكم الملكة اليزابيث من خشب القرو بأرجل مخروطة وفى المسند بواكى صغيرة محفورة ذات أعمدة قصيرة رفيعة وقد تكون هذه البواكى مفرغة . وقد استمر هذا النمط إبان حكم جيمس الأول .

وفى منتصف القرن السابع عشر استعملت الكراسى ذات الارجل الملفوفة

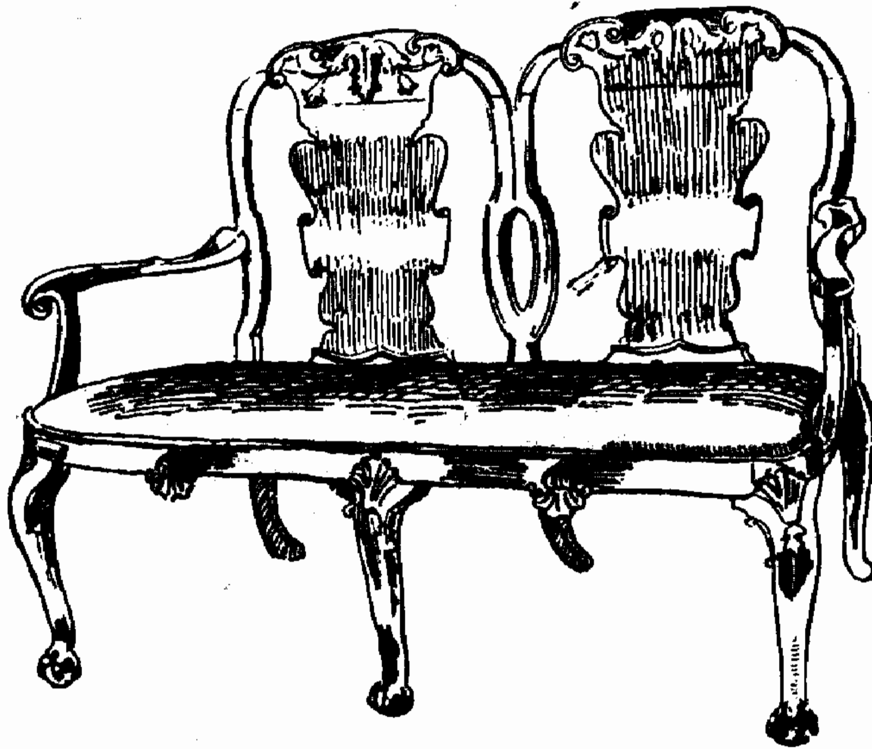


شكل ٢٢١

بالخرط الحلزونى وغطى مسند الكرسى بالجلد المطبوع او الملون ، وفى عهد شارل الثانى وجيمس الثانى كسيت مساند الكراسى وشنابر المقاعد بالخيزران وحليت الأذرع والسدايب التى تربط بعض أجزاء الكراسى بالحفر الجميل . وفى غضون حكم وليم ومارى خرطت قوائم الكراسى وأرجلها وأذرعها ونجد المسند وأما أرجل

الكابريول فقد عم استعمالها فى الكراسى فى القرن الثامن عشر ونجدت المساند بالقطيفة المزخرفة الملونة .

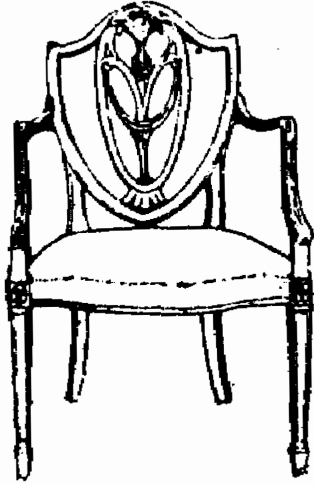
إزدهر نجم توماس شبنديل إبان حكم جورج الثانى والثالث وكانت أرجل الكراسى التى صممها فى العادة مستقيمة وبها حفر قليل الغور واستعمل شبنديل أرجل الكابريول وكانت نهايتها السفلية تشبه مخالب الضوارى وبينها كرة مستديرة وشكل رقم ٢٢٢ يبين أحد المقاعد التى صممها وقد يكون بالمسند تفريغ



شكل ٢٢٢

خشبى شبيه بالاشرطة وقد تكون الكراسى مزخرفة بالحفر المشتق من الاكنثس وكان لتشبنديل ولع باستخدام خشب الماهوجنى وهو علم زمانه فى تصميم الاثاث المنزلى . وتمتاز كراسى هيبلوايت بالرقة والدماثة ووضوح التصميم وكانت معظم مساند كراسيه تشبه أشكال الشعار كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٢٣ ؛ ولتوماس شراتون كراسي غاية فى أحكام الصناعة وانسجام الخيال وكانت أرجل كراسيه

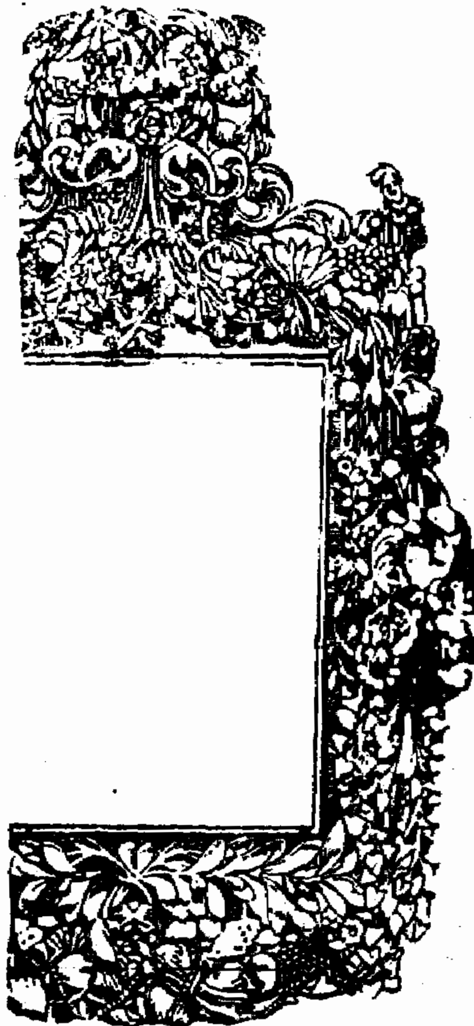
إما مستقيمة أو بها زخرفة محفورة أو مطعمة أو مخروطة ، وتمتاز كراسى شراتون بأنها مريحة للجالسين .



شكل ٢٢٣

أشهر حفارى الزخرفة فى القرن الثامن عشر

كان حفر جرنلنج جيبونز بالغاً حداً عظيما من الكمال مع أنه غالى فى محاكاة الطبيعة فبذل قصارى جهده فى تقليد الزهور الطبيعية والطيور كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٢٤ وتجلت قدرته فى الحفر الحجرى وأدى ذيوع اسمه أن يستدعيه سير كريستوفاررين

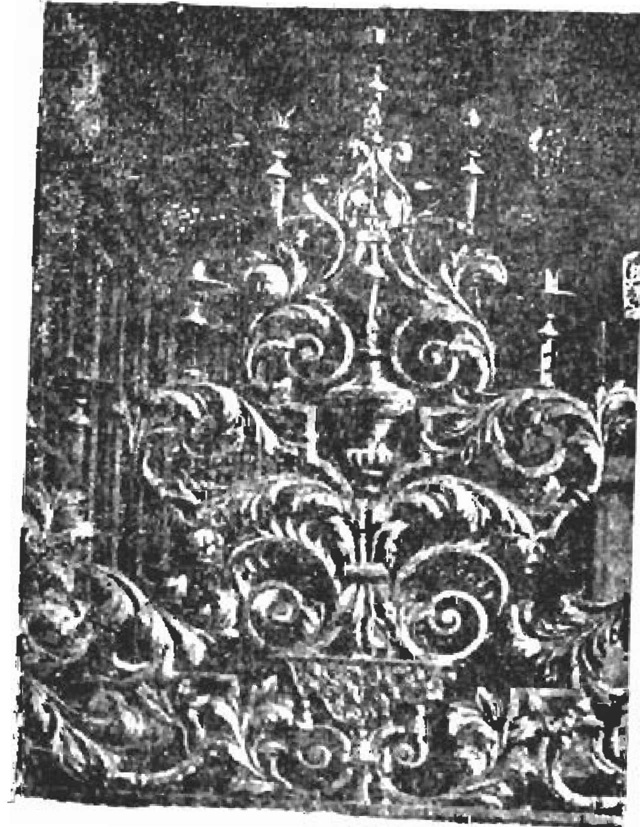


شكل ٢٢٤

لزخرفة مبانيه التى نذكر من بينها كتدرائية سان بول وغيرها من المبانى المشهورة . غير أن قدرة الرجل العظيمة دعت مقلدوه أن ينسبوا إليه أعمالا كثيرة . و يليه فى المقدرة ستيفنس ثم مقلدو الأول ومساعدى الثانى .

الحديد المطروق

كان الحديد المطروق فى أوائل عهده فى صدر عهد النهضة شبيها بالعمارة فاستعملت فيه الدعامات التى تشبه الأبراج فتستدق كلما ارتفعت من طرفها الأعلى لكنه سرعان ما تمشى مع طراز الزخرفة المنتشرة فى عهد الرينسانس فى القرنين السابع والثامن عشر فصنعت خلالهما بوابات جميلة صممها جين تيجو الذى استخدمه سير كريستوفاررين فى هامبتون كورت وكنيسة القديس بطرس (١٦٩٠ — ١٧١٠ م) وشكل رقم ٢٢٥ يبين قطعة من عمله بالكنيسة المذكورة ثم استخدم من الحدادين الانجليز رو بنسون ورن و بانكار الذى عدت أشغاله من خير ما صنع فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر .



شكل ٢٢٥

الرينسانس الاسبانى

اشتقت الزخرفة الاسبانية عن الزخرفة العربية والقوطية التى امتزجت بالرينسانس كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٦ وهو جزء من سقف خشبى محفور بقصر فى الكادى هتريس وأشهر الأعمال التى تجلى فيها جمال الرينسانس فى أسبانيا هى مظلات النصب الكنيسية التى صنعت من المرمر الشفيف أوالخشب وزينت بنصب تمثل الانسان بحجمه الطبيعى وكانت ترتفع إرتفاعا بالغا .

نضدت مقابر نبلاء الأسبان بالشعارات والتماثيل التصفية وكانت فى الحقيقة

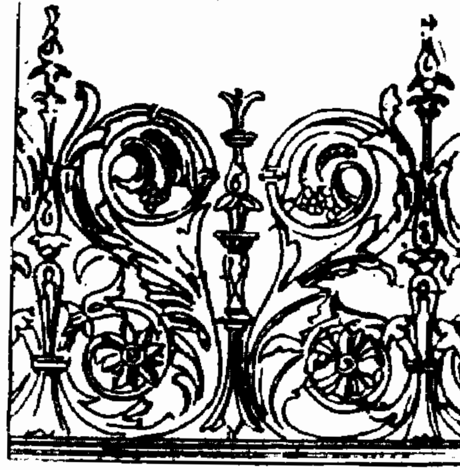


شكل ٢٢٦

صورة صادقة لميـل الاسبان للاكثار من الزخرفة وزينت مقاعد الكراسى الكنيسية بأنواع الحفر الجميل .

و بلغت شهرة الحديد المستعمل فى نوافذ الكنائس جميع آفاق أوروبا و بها أثر معمارى نبيل . وحتى بعض المنابر صنعت من الحديد المطروق كما حدث فى فى كتدرائية أفيليا وللحديد المطروق الاسبانى شهرة عظيمة فشكل رقم ٢٢٧ مأخوذ من كاتدرائية سيجيونزا وأما صناعة التماثيل فقد اختلفت من حيث الجودة

فكان بعضها بشعاً للغاية وبعضها ظريف وأطلق على بوراجيت دوناتيلو أسبانيا



شكل ٢٢٧

وقد تكون أعماله جزءاً لايتجزأ عن جمال المبانى . وأما الزجاج المعشبق بالرصاص ففيه الاثر الهولاندى وكانت ألوانه قاتمة وكان لجنوب أسبانيا شهرة طائرة ورثوها عن العرب فى صنع القيشانى المزخرف كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٨ المأخوذ من



شكل ٢٢٨

كنيسة القديسه ماريا دامند بالقرب من سبنترا . وبالشكل أثر عربى واضح

الرينسانس الالمانى

نبذة تاريخية

يبدأ الطراز الألمانى فى أوائل القرن الخامس عشر وتنتهى المدة الأولى حوالى عام ١٥٧٠ م وشيدت قلعة مهربخ تراب فى صدر هذا العهد وتبدأ المدة الثانية من عام ١٥٧٠ وتنتهى عام ١٦٨٠ ويعقب ذلك طراز الروكوكو االذى ينتهى عام ١٧٢٣ م .

العوامل التى أثرت على الفن

مضى وقت طويل قبل ثبات طراز الرينسانس الذى انحدر من فرنسا إلى ألمانيا مع أن (الحركة الانسانية) مهدت للرينسانس وحمل لوأيها أئمة الفلاسفة المحدثين غير أنها كانت فى الناحية الادبية البحتة ولم يكن لها اتصال بالفن على الاطلاق ويرجع عدم ثبات الرينسانس فى ألمانيا كذلك إلى عدم ميل الالمان إلى الطراز الحديد وكان تعلق المهندسين بالفن القوطى شديداً جداً حتى دعاهم ذلك إلى مقاومة الرينسانس وإعاقت تقدمه غير أنه سار فى خطاه بين يدى المصورين وكان النابغة البرت ديورر فى المقدمة وحتى فى صور البرت هذا حنين للفن القوطى ولو أن اعجابه بالرينسانس الايطالى أثر عليه تأثيراً شديدا وقدرته العظيمة فى رسم الانسان لاتنكر . وقد سبقه هانزهلبين فى مجاراة الطراز الجديد .

شاعت التصميمات والصور المطبوعة التى خطها يراع هؤلاء المصورين فى انحاء ألمانيا وبعد كل هذه العوامل لم يكن للألمان استعداد لتذوق الطرازالجديد وظل الامر كذلك حتي استقدم المعمارين الايطاليين إلى ألمانيا وشيدوا بها

المنشآت العظيمة واستطاع الالمان فى ذلك الوقت فقط تقدير الطراز الجديد فى أنحاء القارة الأوروبية ، ثم خاضت ألمانيا غمار حروب طويلة خلال ثلاثين عاما ظهر بعدها مذهب البروتستانت الذى شن أنصاره العداء على كل مايتصل بالطراز الجديد .

وجهت عناية الالمان لتشييد القلاع ودور البلديات وليس لطراز المنشآت الالمانية مسحة المبانى التذكارية العامة وعظمتها لكن مظهرها مع ذلك تصويريا جميلا يدل على القدرة فى الفنون الزخرفية .

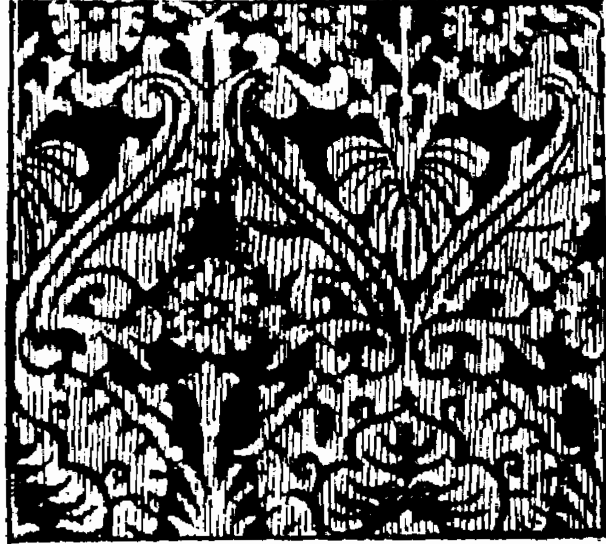
ولم يشتد الرينسانس حتى يكون وحدة فنية متماسكة الاجزاء لها سماها الخاصة كشكل طراز ويرجع ذلك إلى تأثير المحليات التى كانت عقبة كأداء فى سبيل نمو الرينسانس فى ألمانيا كما اشتد فى فرنسا . هذا وقد اختلف كل مركز



شكل ٢٢٩

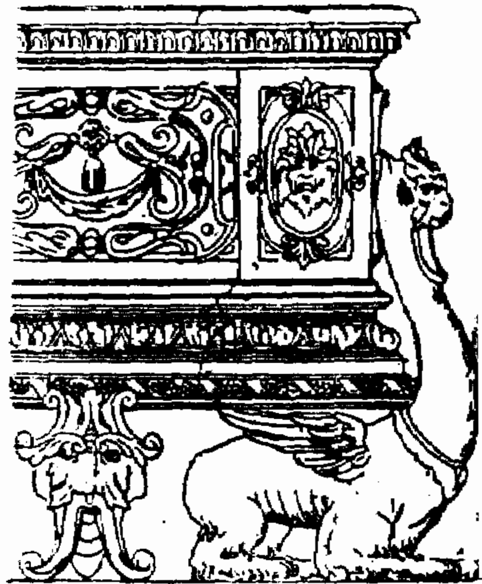
من المراكز الفنية فى ألمانيا فتأثر بفرنسا تارة كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٩ وهو غلاف لكتاب صنع فى القرن السابع عشر وتأثر بهولانده كما يبين ذلك رقم

رقم ٢٣٠ وهو لقطعة من القطيفة المزخرفة بالخيوط الذهبية على رقعة سوداء والأثر



شكل ٢٣٠

الآن محفوظ فى متحف ميونيخ بألمانيا . وببلجيكا تارة أخرى وليس للرينسانس الالمانى قوة تذكارية توحى بالخلود ولكن جمال المنشآت تجلى فى المجموعات



شكل ٢٣١

الزخرفية التى نضدت المبانى كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٣١ المأخوذ من مدفأ فى دار البلدية فى أجز برج .

الفهرست